TRAITÉ PRATIQUE ET THÉORIQUE DE LA DANSE

PAR EDMOND BOURGEOIS

GARNIER Frères, Éditeurs

TRAITÉ

PRATIQUE ET THÉORIQUE

DE

LA DANSE

TRAITÉ

PRATIQUE ET THÉORIQUE

DE

LA DANSE

PAR

EDMOND BOURGEOIS

PARIS

GARNIER FRÈRES, LIBRAIRES-ÉDITEURS

6, RUE DES SAINTS-PÈRES, 6

GV 1593
.B68

A mon excellent ami

V. COURTÈS

Hommage affectueux

EDMOND BOURGEOIS

795TAC
Gyp 42

AVANT-PROPOS

APERÇU GÉNÉRAL SUR LA DANSE

Si la Danse n'a rien perdu de sa grâce et de sa jeunesse, c'est que sans doute, comme Calypso, elle est immortelle ; mais, probablement aussi, et encore pareille en cela à l'amie d'Ulysse, ne s'en console-t-elle pas, qu'elle faillit à plusieurs reprises disparaître de cette pauvre humanité — par pitié de nous, évidemment — périr enfin comme si elle n'avait été créée tout simplement que de chair et d'os. Quoi qu'il en soit, la charmeresse est vieille comme le monde et elle ferait un joli couple, bras dessus, bras dessous, avec le temps et sa faux. Les hommes, en effet, ont dansé de tout temps, parce que la Danse, même en sa forme la plus primitive, constitue un des besoins de l'homme, qu'elle lui vient d'une inspiration naturelle, d'un impérieux sentiment tout physiologique, comme le boire et le manger, ou besoin impératif, instinctif, animal, d'épuiser par des mouvements agités le surcroît d'excitation nerveuse que nous procure toute émotion vive. L'enfant qui saute de

joie n'esquisse-t-il pas sa première danse ? Ne dansent-ils pas aussi les oiseaux qui se *pavanent* devant leurs femelles ?

Mais, d'impulsive, inconsciente et désordonnée qu'elle était, la Danse ne tarda pas à s'élever au rang de pantomime, au fur et à mesure que les hommes devenaient de vrais hommes en quittant l'état de nature, et elle devint rapidement un moyen commun de provoquer chez autrui les sensations et les sentiments dont elle ne fut d'abord qu'une expression très vague, très indéfinie, très indécise. Elle a pris partout, suivant la marche ascendante du progrès, une importance sociale considérable sur les mœurs et l'éducation des peuples. Elle est la marque indélébile de la civilisation.

La Danse, aujourd'hui, vue sous son aspect général, se présente sous quatre genres principaux : comme exercice d'entraînement pour la guerre et la chasse, comme pantomime amoureuse et comme cérémonie sacrée. Chez beaucoup de peuples, même de race blanche, même au cœur de l'Europe, elle est la cérémonie, essentielle sinon unique, qui sert à rehausser toutes les phases joyeuses de notre existence, à donner plus d'éclat encore à tous les événements heureux que nous voulons célébrer. D'autre part, les danses guerrières des Peaux-Rouges sont bien connues par les sentiments d'atrocité et de barbarie qu'elles nous rappellent. Les Néo-Zélandais dansaient aussi des danses guerrières qui, par l'agitation des armes

et des membres dans les combats simulés, les invectives et les cris contre les ennemis, devenaient effrayantes. Dans les danses de chasse que pratiquent même les Australiens, c'est la grossière pantomime, l'imitation grotesque des animaux que l'on va chasser, qui sert de thème principal et presque exclusif à la danse. La Danse de guerre survit chez des peuples où, cependant, elle a perdu toute signification d'exercice d'entraînement, chez les Arabes, notamment, au Caucase, etc. La Danse de chasse est devenue de même un simple amusement chorégraphique, voire chez des nègres où les rois provoquent la joie admirative de leurs sujets en imitant l'allure de certains animaux. La Danse d'amour est assurément la plus répandue. Toute danse où la femme se mêle prend d'ailleurs généralement ce caractère. Or, chez tous les peuples, même les plus civilisés, la danse faite ainsi pour charmer, captiver et exciter les sens devient facilement indécente. Il y en a même qui sont un spectacle des plus provocants. Il y a, notamment, une danse polynésienne, la *Timodorée*, à laquelle les filles sont dressées dès leur enfance, et que l'on cite comme la plus caractérisée sous ce rapport. Il y a, en Nouvelle-Calédonie, une danse qui, dit-on, fait le régal des anciens forçats rendus à une liberté relative et qui n'est qu'un grossier assemblage de mouvements plus obscènes les uns que les autres. La plupart des danses des nègres ne sont pas moins d'une lubricité répugnante.

Et que blâmons-nous chez les autres ? Qu'est

notre *Chahut*, l'ancien *Cancan* que notre génération a trouvé moyen de ravaler jusqu'aux derniers bas-fonds, de léger, mais non indécent, qu'il était. Alfred Delveau avait raison: Ce *Cancan* ou le *Chahut*, est à la Danse proprement dite ce que l'argot est à la langue française; c'est la langue verte de la chorégraphie. Il ne faut pas croire, cependant, que le *Cancan* ait toujours eu le caractère immonde et dégradé que nous lui voyons aujourd'hui sous le nom de *Chahut*. Le Cancan, de 1830 à 1850 environ, loin d'être une danse grossière et licencieuse, était au contraire plein d'originalité et d'esprit. Il n'était dansé au Prado, à Mabille, à la Grande Chaumière, chez le fameux Lahire, que par la jeunesse honnête et studieuse, et non pas, comme à présent, par la voyoucratie de nos boulevards extérieurs. Peu de nos magistrats, de nos hauts fonctionnaires, de nos hommes politiques les plus en vue, de nos docteurs réputés d'aujourd'hui, n'ont pas connu les quadrilles échevelés de la *Tulipe orageuse* ou de *Polichinelle aux enfers*, n'ont pas admiré le fameux Chicard, n'ont pas applaudi aux entrechats risqués, mais encore décents de la leste Mogador, devenue comtesse de Chabrillan, de la reine Pomaré, de Rigolboche et de tant d'autres danseuses pour lesquelles le *summum* du talent ne consistait pas uniquement alors à montrer leur derrière à un public de crétins, de jeunes ratés, d'artistes de tabagies et de lupanars et de souteneurs du plus bas étage, ébahis d'un si beau

spectacle. Oui, que reprochons-nous à nos voisins, aux autres peuples, aux sauvages mêmes? N'avons-nous pas la *Danse du ventre* qui peut être à volonté un tour de force singulier ou risible, que tout le monde peut voir, ou un spectacle aussi obscène que la danse des Néo-Calédoniennes?

Ne voyons-nous pas tous les jours — toutes les nuits, plutôt — des « déshabillés » ne gardant que des voiles qui en disent plus que le nu?

L'art de la Danse, chez les Grecs et chez les Romains, comprenait tout ce que nous entendons par les mots *chorégraphie* et *pantomime*, c'est-à-dire, d'une part, l'application du rythme musical aux mouvements du corps, et, de l'autre, la représentation dramatique réduite à la gesticulation, à la mimique. Mille et mille fables ont été forgées par d'innombrables écrivains, plus fantaisistes les uns que les autres, à propos de l'origine de la Danse. Lucien en a fait justice en ces quelques mots: « Ceux qui ont parlé avec vérité de son origine affirment qu'elle prit naissance au temps même de la création de toutes choses et qu'elle est aussi ancienne que l'Amour, le plus ancien des dieux. » Certains peuples eurent une sorte de renommée chorégraphique parmi lesquels il convient de citer particulièrement les Crétois, les Phrygiens et les Arcadiens. D'autre part, chaque pays avait sa danse privilégiée. Chez les Athéniens, c'étaient les chœurs et les rondes dyonisiaques ; à Syracuse, les chœurs iambistes ; à Lacédémone, les danses guerrières exécutées au son de la flûte.

Les Grecs et les Romains avaient une façon toute différente de considérer la Danse, principalement la Danse profane. Dans les cités grecques, elle était cultivée par les citoyens les plus honorables et du rang le plus élevé. Un danseur de profession, Aristodème, est envoyé en ambassade par les Athéniens auprès du roi Philippe. Le même roi épouse une danseuse : Larisséa. Socrate aimait la Danse et ne s'en défendait pas. Epaminondas était un bon danseur. Quant à Rome, on y tint longtemps la Danse en mépris. Vers 160 avant Jésus-Christ, Scipion Emilien proteste vigoureusement contre l'invasion de la Danse profane au sein des écoles de gymnastique. Cicéron disait : « Nul ne peut danser étant à jeun, à moins d'avoir perdu la raison. » Salluste, après avoir rappelé les talents chorégraphiques et musicaux de Sempronia, ajoute qu'elle y mettait beaucoup plus de grâce qu'il ne convient à une honnête femme. D'autre part, à Rome comme en Grèce, la Danse figurait dans les fêtes religieuses.

Le nom de la septième Muse, Terpsichore, qui préside à la Danse, vient de deux mots grecs qui signifient l'un « charmer » et le second « danse ». En laissant de côté ce qui appartient à la légende, il faut bien reconnaître que la Danse paraît avoir été créée pour les climats placés sous l'influence d'un ciel clément, aux habitants favorisés des bienfaits du rayonnant soleil. En effet, dans ces lieux bénis, c'est plaisir partout, une passion qu'entretient sans cesse, qu'anime continuellement

une chaleur sans fin. L'ardente constitution des gens du Midi contient le germe de toutes les joies physiques, de tous les désirs charnels et surtout celui de l'Amour. Comment pourrait-il en être autrement, et quel est le plaisir le plus vif, le plus entraînant à l'appétit des sens et à la satisfaction de cet appétit que le plaisir de la Danse ?... L'homme du Nord, forcé par la nature de soutenir un combat continuel contre les rigueurs des saisons, aspire rarement au plaisir, tous ses soins consistant à se défendre des neiges et du froid. La rudesse de ses mœurs éteint presque, et forcément, chez lui, toute sensibilité; conséquemment, les sentiments délicats de la volupté lui sont entièrement inconnus. Comment la Danse, cette source aimable et brûlante du plaisir, pourrait-elle étaler ses grâces parmi des glaces perpétuelles et des neiges qui ne fondent jamais ?... C'est pourquoi le théâtre où cet Art exerça ses plus brillants exploits dès son aurore, fut-il tout d'abord fixé dans un rayon que le soleil inondait de ses flots : l'Italie et la Grèce. En effet, les Romains de l'Antiquité, depuis les temps les plus reculés, ne négligèrent rien pour encourager, pour favoriser les progrès de la Danse, chaque jour grandissant pendant des siècles, pour en arriver, il est vrai, à la décadence ; mais, en attendant, que de triomphes! que de merveilles !

Certainement, dans les temps primitifs, la Danse n'était encore qu'un composé irrégulier, barbare, de courses, de sauts, de postures, qui exprimaient

très grossièrement la passion ; mais on ne tarda guère à assujettir ces mouvements aux lois d'une mesure et d'une cadence réglée, qui a sa source dans la nature même, c'est-à-dire dans une disposition machinale de nos organes, d'où dépend cette inclination à répéter avec une sorte d'égalité les mêmes sons et les mêmes gestes, comme on peut l'observer chez les enfants et dans les animaux eux-mêmes, ainsi que nous le faisions remarquer tout à l'heure.

On marqua d'abord cette cadence ou par le son de la voix ou par la percussion de quelque corps, et cette espèce de cadence n'est pas encore ignorée aujourd'hui de peuples restés presque à l'état sauvage. Cette origine de la Danse nous paraît être la seule vraisemblable, et, à notre sens, on peut fort bien s'en tenir à ces conjectures, sans avoir recours aux explications, cette fois un peu trop naïves, de Lucien, qui, ici, nous paraît avoir tort malgré tout son réel talent, c'est-à-dire au « mouvement cadencé des astres, aux diverses conjonctions des planètes et des étoiles fixes et à l'harmonie de ces corps célestes ».

Ce fut par des danses que les Israélites, les premiers hommes de notre ère, rendaient grâce à Dieu après le passage de la mer Rouge. A cette occasion, on vit la prophétesse Maria, sœur d'Aaron, prendre un tambourin et toutes les femmes sortir après elle, au milieu des danses les les plus variées. Ce fut, bientôt après, le tour d'Aaron lui-même ; mais la danse du frère n'eut

pas, il s'en faut, un aussi heureux succès que celle de la sœur: trois mille personnes furent victimes de ce funeste plaisir. Il est vrai d'ajouter que ce n'était plus le vrai Dieu, mais bien le Veau d'or que les Juifs honoraient ainsi. Ils imitaient les danses sacrées de l'Égypte qu'ils venaient de quitter. Ils avaient vu les Égyptiens gambader autour d'un bœuf: ils sautaient autour d'un veau.

Au reste, la plus fameuse danse dont parle l'Écriture est celle de David devant l'arche; elle était accompagnée par toutes les espèces d'instruments en bois de sapin, et aussi avec des harpes, des psaltérions, des tambourins, des cornets et des cymbales. Le roi David dansait lui-même, et de toutes ses forces, devant le Seigneur, simplement vêtu d'une chemise de lin. Un jour que la fille de Saül le vit dans cette attitude, elle ne lui en cacha pas son mépris, et, quand elle fut avec lui seul, elle lui cria: « N'est-il pas bien glorieux, pour un roi d'Israël, de se découvrir devant les servantes de ses servantes, avec la même impudence qu'aurait pu le faire un misérable? » David répondit qu'il voulait danser devant le Seigneur et que si les servantes y trouvaient à redire, il se faisait gloire de sa honte.

Les Juifs avaient une véritable passion pour la Danse sacrée. Les événements politiques étaient aussi célébrés par ces danses. Il y en avait une fameuse, instituée par les Macchabées pour célébrer la restauration du temple. Quand la belle Judith eut coupé le cou à Holopherne, général de

l'armée assyrienne, les Juifs firent une fête publique qui consistait surtout en danses. Les magistrats menèrent la belle Judith en pompe au bal, et, malgré les fatigues de la nuit précédente, elle y dansa comme reine du bal.

Antérieurement à la sortie d'Égypte, la Danse se trouve mentionnée implicitement dans la Genèse lorsque Laban reproche à Jacob de l'avoir quitté furtivement. Nous voyons la fille de Jephté accourir au-devant de son père victorieux en dansant avec ses compagnes, belles et joyeuses comme elle. Hélas ! jamais elle ne pressera dans ses bras un amant chéri; jamais elle ne recevra les doux noms d'épouse et de mère. Un père fanatique et barbare lui permettra seulement de pleurer pendant deux mois la honte de sa virginité, puis elle livrera au couteau sa tête immaculée, innocente victime que Dieu ne désirait pas et qu'aucune loi ne recommandait de sacrifier.

Plus tard, lorsque les Israélites se furent imposés un roi, les femmes célébrèrent le triomphe des guerriers en dansant et en battant des cymbales. Des danses eurent lieu aussi lors de la dédicace du second temple ; elles faisaient aussi partie de la fête annuelle instituée par Judas Macchabée et qui dura jusqu'à la destruction de Jérusalem. Cette fête, ainsi que la plupart de celles des Israélites, était à la fois civile et religieuse et la Danse y était l'expression de l'allégresse publique.

Il se pourrait, d'ailleurs, que ces danses auxquelles participaient secondairement les lévites

et le peuple fussent tout simplement des sauts de joie, une espèce de tripudiation, ou bien des rondes destinées plus particulièrement à rappeler le souvenir de David dansant devant l'arche. L'usage d'une sorte de danse née uniquement de l'exaltation religieuse se rencontre encore dans certaines synagogues des pays où les Israélites sont, plus encore que le reste de la population, victimes de l'oppression de la tyrannie, en Pologne par exemple.

Les danses particulières étaient assez communes chez les Israélites des temps anciens, puisque l'on formait des chœurs chantants et dansants devant les portes des maisons, et même des assemblées plus nombreuses aux entrées des villes, de même que, dans toute la France et ailleurs, on se réunit encore aujourd'hui, pour ces sortes de divertissements, sur la place, aux barrières ou en d'autres lieux.

Lorsque le goût du luxe se répandit, il y eut, en Palestine et en Égypte, des *almehs* et même des *gawhasy*, danseuses de profession que nous retrouverons un peu plus loin et qui furent communes à Jérusalem, sous le règne de Salomon.

Les Juifs étaient alors — et le sont encore — fort sensibles aux charmes des danseuses. Un fait singulier le prouve, rigoureusement historique, affirme l'auteur des *Antiquités judaïques*. Le voici :

Longtemps après le retour de la captivité, lorsque la Judée était tributaire du roi d'Égypte, Jo-

seph, neveu du grand sacrificateur Onias et adjudicataire ou « fermier général » pour les contributions, s'étant rendu, avec son frère Solim, à la cour de Ptolémée dans Alexandrie, vit au souper du roi une danseuse si belle et si habile dans son art, qu'il en devint amoureux. Il aurait bien voulu en faire son épouse, mais la loi ne le permettant pas, il pensa du moins à jouir de ses faveurs et pria son frère de l'aider dans cette occurrence. Celui-ci, voyant Joseph dans un état voisin de l'ivresse, feignit de l'approuver et introduisit auprès de lui sa propre fille. Joseph y fut trompé, et, comme le lendemain il contait ses peines à Solim, ne pouvant vaincre sa passion pour la jeune danseuse et craignant que le roi ne consentit pas à la lui donner, son frère le tranquillisa en lui disant qu'il pouvait en bonne conscience épouser celle qui lui avait tenu compagnie pendant une partie de la nuit, puisqu'elle était juive et fille de son frère. Elle devint par la suite mère de Jean Hircan, l'un des personnages les plus importants qui aient paru en Judée depuis la captivité.

L'usage d'augmenter l'agrément des grands repas au moyen des danses existait à Jérusalem comme en Égypte. Tout le monde connaît à ce propos l'aventure du roi Hérode Antipas, fils de l'Ascalonite, tellement subjugué par la manière dont sa nièce et belle-fille avait dansé en sa présence qu'il promit par serment ce qu'elle demanderait, fût-ce même la moitié de son royaume, ou,

pour mieux dire, de sa tétrarchie. Alors, à l'instigation de sa mère Hérodiade, qui croyait avoir à se plaindre de saint Jean, elle demanda que la tête du précurseur de Jésus lui fût apportée dans un bassin. Hérode y consentit à regret parce qu'il aimait Jean et se plaisait à l'entendre ; il le tenait toutefois en prison depuis quelque temps.

Les serments faits aux courtisans étant toujours ceux que les souverains accomplissent avec le plus d'exactitude, Hérode, se croyant lié par le sien, aima mieux commettre un meurtre qu'un parjure et il ajouta la mort de Jean à ses autres crimes.

D'autre part, la belle-fille d'Hérode a dansé à un festin donné par le tétrarque de Galilée le jour de sa naissance aux grands de sa cour, aux chiliarques ou tribuns et aux principaux du pays. Elle dansa donc, non dans une simple réunion de famille, mais au milieu de tout ce monde, d'où l'on peut conclure : 1° Qu'à l'égard de la Danse, les idées des Juifs différaient beaucoup de celles des Égyptiens, aucun mépris ne s'attachant chez les premiers à la culture de cet art ; 2° Que jusqu'aux derniers temps de la nation, les jeunes filles s'adonnèrent à l'exercice de la Danse par forme d'amusement, de même qu'elles le pratiquaient dans les beaux temps du royaume d'Israël ; 3° Que les filles de familles faisaient une certaine étude de cet art, dans lequel la fille d'Hérodiade, placée par sa naissance sur les degrés du trône, se faisait gloire d'exceller ; 4° Enfin, l'on pourrait

supposer qu'en Judée les danseuses de profession n'étaient point appelées pour égayer la fin des grands repas ou même ne s'y rencontraient point.

On ne saurait trop dire d'où les Grecs ont reçu les premières leçons de Danse. Athénée prétend qu'un certain joueur de flûte, natif de Catane, en Sicile, et nommé Audron, se soit avisé d'accompagner les sons de sa flûte des divers mouvements de son corps qui marquaient une espèce de cadence, et que c'est pour cette raison que les Grecs estimaient que la Danse leur venait de Sicile.

Homère, lui, parle de la Danse chez les anciens Grecs dans deux endroits très remarquables : d'abord, à la fin de la longue description du Bouclier d'Achille où il dit que Vulcain, non content d'avoir orné ce bouclier de quantités d'autres figures « y représente aussi une Danse semblable à celle qu'autrefois Dédale avait inventée dans la ville de Cuosse pour la belle Ariane. On y voyait des jeunes garçons et des jeunes filles qui dansaient en se tenant par la main. Les filles portaient des robes fort minces, avec des couronnes sur la tête, et les garçons étaient vêtus de tuniques d'une étoffe lustrée, ayant à leur côté des épées d'or soutenues par des baudriers d'argent. Tantôt, d'un pied savant et léger, ils dansaient en rond et se donnaient le même mouvement que donne un potier à sa roue lorsqu'étant assis il essaye de la main si elle tourne aisément. Tantôt, ils se partageaient en plusieurs files qui se mêlaient les unes avec les autres. Ces danseurs étaient environnés

d'une foule de peuple qui prenait grand plaisir à ce spectacle, et, au milieu du cercle qu'ils formaient »... etc... etc...

L'autre passage de l'œuvre d'Homère que nous tenons à citer aussi est celui où il parle des danses dont les Phéaciens — nom que donne le grand poète, dans son *Odyssée*, aux habitants de l'île de Corcyre — régalaient Ulysse nouvellement arrivé à la cour d'Antinoüs. Après avoir détaillé le luxe du gala, Homère dit : « Ensuite, un héraut, ayant apporté une lyre harmonieuse à Demodoque, celui-ci se plaça au milieu d'une troupe de jeunes hommes, *excellents danseurs*, qui se mirent à danser avec tant de légèreté qu'Ulysse ne pouvait regarder sans étonnement la mobilité brillante et éblouissante de leurs pieds ».

Quel était le caractère de ces Danses primitives? Avaient-elles même un caractère proprement dit? Evidemment non. Ces danseurs, ces *sauteurs* plutôt, obéissaient à l'instinct musical que leur avait donné la nature et rendaient simplement, par leur expression mimique, par leurs sauts, leurs gambades, les sentiments de joie qu'ils ressentaient. Pour ce, d'ailleurs, les animaux n'ont pas d'autre façon de se manifester. Un vieil écrivain du XV^e^ siècle, Tuccaro, nous a laissé quelques spécimens de ces sauteurs qu'il a dû prendre lui-même dans l'Antiquité — en les habillant, malheureusement, avec les costumes de son temps.

Mais, si nous ne pouvons exactement définir

les gestes, les pas d'une Danse, dans le strict sens du mot, chez les peuples de ces temps reculés, Homère, puits de renseignements précieux à ce sujet mais difficile à traduire, même pour les plus lettrés, Homère nous apprend encore que ces mêmes Phéaciens dont il vient de parler avaient encore une autre Danse dans laquelle un de ces danseurs, se courbant en arrière, jetait une balle en l'air ; qu'un autre, en sautant, tâchait de la recevoir dans la main avant qu'elle ne retombât à terre et avant que lui-même ne se retrouvât sur ses pieds.

Voilà donc la preuve incontestable que ces sauteurs ou ces danseurs avaient encore et surtout une qualité maîtresse, absolument disparue aujourd'hui, même chez nos plus grands artistes, avec les Debureau, les Paul Legrand et les Alexandre Guyon, la qualité primordiale, indispensable au vrai danseur : celle de la mimique.

Nous voici donc bien près des Pylade et des Bathylle, les deux plus fameux pantomimes de l'Antiquité grecque et romaine, les deux célèbres ancêtres de tout ce qui a touché ou touche à la Danse.

Depuis le siècle de Platon jusqu'à celui de Socrate, l'art de la Danse se perfectionna beaucoup. Il n'était plus regardé, alors, comme un simple amusement, mais comme faisant une partie considérable des cérémonies de la religion et des exercices militaires, et, pour cette raison, intéressant en quelque sorte le gouvernement. Aussi,

Platon, dans son fameux *Livre des Lois*, à côté des règlements sur la Poésie, en fait-il aussi sur la Danse.

Il donne ensuite pour exemples des Danses d'imitation, entre autres celle des Curètes, où l'on dansait tout armé. Il divise ces danses d'imitation en deux classes principales : les danses de la première classe, qui se font en l'honneur des dieux et des héros ; celles de la seconde, qui sont consacrées aux Danses guerrières.

Outre ces deux genres de Danse, que Platon juge d'une très grande utilité dans la République, il y en a une troisième, qu'il appelle *danse douteuse* ou *suspecte*, c'est celle des Bacchantes et de leur cortège de nymphes, de Silènes et de Satyres, qui, tous ensemble, imitaient les ivrognes, sous prétexte d'accomplir certaines expiations ou purifications religieuses.

Aristote ne considérait la Danse que comme une simple imitation. Il s'agirait cependant de savoir au juste en quoi consistait cette sorte d'imitation, et comment les danseurs pouvaient, par leurs gestes et les autres mouvements de leur corps, représenter naturellement tant de passions et d'actions différentes que comporte la vie.

Si le lecteur veut bien nous suivre attentivement dans cet instructif récit, que nous rendrons peu à peu plus anecdotique, plus épisodique, plus « amusant » pour les « superficiels » — sauf votre respect, vous êtes légion, messieurs — aussi pour les dames, pour les jeunes filles, pour

les adolescents — partie du public qui ne manque pas d'intérêt, tant s'en faut — nous mettrons en pratique l'axiome : *utile dulci;* mais ce que nous tenons à faire remarquer tout de suite et ce que le lecteur verra aisément, s'il veut bien nous écouter comme nous venons de le lui demander, c'est que, dès les temps les plus reculés, depuis l'antiquité la plus vieille, l'art *naturel*, si nous pouvons employer ce qualificatif, fut la mimique. L'homme ne parlait pas, à sa création; il ne prononçait que des sons gutturaux, tout comme les animaux, nous le répétons à dessein. Il ne manifestait donc, forcément, ses sentiments, ses impressions, ses sensations, que par des gestes ou des signes : d'où mimique; conséquence : la Danse.

Pour combler la lacune dans l'opinion d'Aristote que nous avons interrompue par notre courte digression, Plutarque, à notre avis, va nous fournir quelque éclaircissement par un détail qu'il nous donne des diverses parties de la Danse à son époque. Il dit qu'elle est composée de trois parties : 1° celle des pas ou de la marche; 2° celle de la figure; 3° celle de la démonstration.

Il prétend que la Danse n'est autre chose qu'un assemblage, ou un enchaînement de divers mouvements et diverses pauses.

La *marche* n'est, selon lui, qu'un mouvement capable de représenter quelque action ou quelque passion.

La *figure* est la disposition du corps qui ter-

mine la marche; par exemple, quand les danseurs s'arrêtaient et demeuraient immobiles en prenant l'attitude ou la figure d'Apollon, de Pan ou d'une bacchante. Enfin, la *démonstration* n'est pas proprement une imitation, mais c'est bien une véritable désignation des choses mêmes: le ciel, la terre, les assistants, etc., désignation qui s'exécute par divers mouvements réglés et cadencés.

Allez donc demander ces tours de force de l'Art poussé jusque dans sa plus sublime expression à nos corps de ballet d'aujourd'hui!

Du commun accord de toutes ces explications des plus grands écrivains de l'Antiquité, il résulte incontestablement que la Danse, selon Platon, Aristote et même Plutarque n'était qu'une véritable imitation accomplie par les seuls mouvements du corps, et que les danseurs n'y avaient pour objectif — non pas comme beaucoup le font de nos jours — de montrer de jolies jambes ou des torses irréprochables, mais l'intention, le but plus noble de représenter les actions et les passions humaines, soit en les imitant par des marches et des figures, soit en les indiquant par des signes, beaucoup plus grands, beaucoup plus beaux par leur art, que le vulgaire langage parlé, le tout en s'assujettissant à une cadence réglée, mélodique, gracieuse, enchanteresse, poétique enfin, qui n'était autre chose que la DANSE.

Et cela est si vrai, les Grecs avaient tellement perfectionné cet idéal exercice, par rapport à

l'imitation des passions humaines; leurs danseurs-mimes avaient avec tant de génie incarné en leur chair, en leur âme, en leur cerveau, en leur être tout entier, la Colère, l'Amour, la Générosité, la Gloire, la Bravoure, le Crime, la Honte, enfin tous les vices et toutes les vertus de notre pauvre humanité, que — c'est un témoin contemporain, un écrivain de haut talent que personne n'oserait réfuter, Athénée lui-même, qui le dit : — «... Les sculpteurs les plus habiles ne croyaient pas perdre leur temps en allant étudier et même dessiner — se mêlant à ces artistes, en faisant leurs camarades, les comblant d'estime, d'amitié même et de cadeaux — les différentes et grandioses attitudes que prenaient les danseurs dans les spectacles publics. Ils s'efforçaient ensuite d'exprimer, avec leur talent personnel, ces attitudes dans leurs figures dont la postérité a conservé quelques modèles ». C'est donc à la Danse des Anciens, c'est hors de doute, que nous devons les géniales productions de nos plus grands maîtres, les chefs-d'œuvre inimitables que nous avons pu ou su garder de ces temps reculés.

Malheureusement, les hommes seront toujours — et ont toujours été — de grands enfants, corrompant les plus belles choses, brisant comme des jouets les ors les plus précieux, ne serait-ce que pour voir « ce qu'il y a dedans. »

Si les Grecs avaient eu soin de n'appliquer la Danse qu'à des sujets propres à inspirer les passions les plus louables et à régler les mœurs,

on ne peut pas douter que leur art n'eût atteint la plus grande perfection.

Mais la licence, le libertinage, l'obscénité même de la scène grecque, à l'époque où la Danse triomphait et où elle était prostituée aux baladins et aux gens les plus méprisables; cette décadence, disons-nous, ne tarda guère à avilir un exercice si utile, un art aussi beau, dont on aurait pu et dû recueillir de si grands avantages, aussi bien pour le corps que pour l'esprit, pour le physique comme pour le moral.

Mais le Théâtre devint une école de tous les vices, d'autant plus qu'en perfectionnant l'Art on s'était mis en état d'y peindre ces mêmes vices des couleurs les plus vives et les plus capables de porter la contagion dans les âmes et dans les cerveaux.

Les Danses de théâtre s'emparèrent tellement du goût public qu'elles firent dans la suite l'occupation de presque tout le monde.

Des Danses anciennes, les unes étaient graves, sérieuses et modestes; les autres gaies, quelque peu folâtres, même déshonnêtes. Il y en avait de communes aux deux sexes et de particulières tant aux hommes qu'aux femmes. Telle Danse ne roulait que sur un seul acteur, telle autre en demandait plusieurs. Dans les unes, les danseurs agissaient plus des pieds que des mains; dans les autres, au contraire, le mouvement des bras et des mains y avaient la meilleure part.

Quant à la pantomime, la reine des Danses, elle

n'a pas pris naissance sous Auguste, comme l'ont dit certains auteurs qui se sont bornés dans leurs études à copier Suidas, qui lui-même avait plagié Zozime. La seule chose vraie dans cette allégation erronée c'est que, sous Auguste, la pantomime fut portée à un nouveau degré de perfection grâce au merveilleux génie de ces deux artistes si grands : Pylade et Bathylle, secondés, il est vrai, en leur art, par un prince d'une grande intelligence, bon et généreux, très épris du beau et qui ne dédaignait pas d'appeler Bathylle « mon ami. »

Ces deux grands comédiens formèrent, de l'union des trois Danses qui, jusqu'alors, avaient été en possession du Théâtre, c'est-à-dire des Danses tragique, comique et satirique, une Danse toute nouvelle, imagée, vivante, vibrante, issue tout entière de leur colossale imagination scénique. Mais il nous faudrait un livre spécial, unique, consacré exclusivement à ce couple de pantomimes illustres pour dire le progrès que leur doivent tous leurs descendants, la marche gigantesque en avant qu'ils firent faire au Théâtre. Le cadre du livre que nous écrivons aujourd'hui ne nous le permet pas.

Cette Danse nouvelle, dont nous venons de parler, fut baptisée par Pylade et Bathylle du qualificatif du nom de leur pays : *Danse Italique*. Ces fameux danseurs eurent des disciples qui leur succédèrent, mais qui ne les remplacèrent jamais, quoique quelques-uns se soient aussi signalés

dans cet art; un Pâris, entre autres, un Hylas, un Mnester.Celui-ci était si chéri de Caligula que, parmi les plus grandes folies que tous les historiens reprochent à ce prince, ils placent les caresses qu'il faisait publiquement à ce pantomime et le soin qu'il prenait de châtier lui-même ceux qui osaient interrompre par le moindre bruit l'attention qu'il donnait à le voir danser.

Ah! c'est qu'il n'était pas aisé de réussir dans cette Danse! Pour y exceller, il fallait, outre d'heureux talents naturels, posséder quantité de connaissances dont l'acquisition présentait de nombreuses et longues difficultés, dont la première et la moindre était le temps. Pas un de nos meilleurs artistes d'aujourd'hui ne peut se faire une idée de ce qu'était cette *Danse Italique* d'où sont venues toutes nos Danses, françaises et étrangères, celles du Moyen Age, de la Renaissance, de Louis XV, de Louis XVI, du Directoire, de l'Empire, de la Révolution, de la République. Les rondes, les sarabandes, la pavane, la gavotte, le menuet, le cotillon, le quadrille, la polka, la valse, le chahut, toute la *Danse* est dans la *Danse Italique*.

Et savez-vous ce qu'il fallait à un danseur de cette espèce? Écoutez :

« ...Qu'il sût parfaitement la poésie et la musique; qu'il eût quelque teinture de la géométrie et même de la philosophie; qu'il empruntât de la rhétorique le secret d'exprimer les passions et les divers mouvements de l'âme, et qu'il prît de la

peinture et de la sculpture les gestes et les attitudes, pour qu'à ce point de vue il ne le cédât ni à Phidias ni à Apelle. Mais, surtout, il avait besoin d'un grand fonds de mémoire qui devait lui rapporter fidèlement les principaux événements de la Fable et de l'Histoire ancienne, lorsqu'il était question de les représenter, car c'étaient ordinairement ces deux sources qui lui fournissaient son sujet. Il devait savoir exposer aux yeux, par les gestes et le mouvement du corps, les conceptions de l'âme et ses sentiments les plus cachés; garder partout les bienséances, être subtil, inventif, judicieux et avoir l'oreille très fine pour bien juger de la cadence, soit des vers, soit de la musique. La perfection de son art consistait donc à imiter si bien ce qu'il voulait représenter qu'il ne fît jamais ni geste ni posture qui n'y eût du rapport, sans jamais quitter le rôle du personnage qu'il jouait. En un mot, le pantomime faisait profession d'exprimer les mœurs et les passions des hommes et de contrefaire tantôt le furieux, tantôt l'affligé, tantôt l'amoureux, tantôt la colère, et les deux contraires presque en même temps. »

Qui est-ce qui parle ainsi? Lucien, le célèbre rhéteur et philosophe grec. Et, pour justifier la haute estime et les éloges qu'il donne à la pantomime, à la Danse, il nous raconte ce qui arriva du temps de Néron à un philosophe incrédule et cynique nommé Demetrius, qui condamnait cet art. Un excellent pantomime, qui, au contraire, y excellait et l'aimait, pria un jour ce philosophe

de ne point le condamner sans l'avoir vu, et, après avoir imposé silence aux assistants, il représenta devant lui les amours de Mars et de Vénus, exprimant le soleil qui les découvrait, Vulcain qui leur dressait des embûches et qui les prenait dans ses filets l'un et l'autre ; les dieux qui accouraient au spectacle, Vénus toute confuse, Mars étonné et suppliant, et le reste de la fable ; en sorte que le philosophe s'écria qu'il lui semblait voir la chose même et non pas une simple représentation, et que « cet homme avait les *mains parlantes*. »

Et, enfin, Lucien ajoute encore cet épisode auquel il faut bien accorder quelque créance, quelque sceptique que l'on puisse être, quand on le trouve sous la plume de l'écrivain auquel nous devons *De la manière d'écrire l'Histoire*, exposé lumineux des qualités requises d'un historien digne de ce nom, le fameux traité *Des littérateurs à la solde des grands :*

Un prince de Pont étant venu à la cour de Néron pour quelques affaires et ayant vu ce fameux pantomime danser avec tant d'art qu'il comprenait toute la signification de son jeu avec la plus grande facilité, quoiqu'il n'entendît rien de la musique, pria l'Empereur, en partant, de vouloir bien lui faire présent de cet extraordinaire danseur. Néron lui ayant demandé à quel usage il le destinait, le prince étranger lui répondit : « J'ai pour voisins des Barbares dont personne n'entend la langue, et cet homme, par ses gestes, me servira de truchement. »

La plupart de ces danses pantomimes portaient le nom de la divinité ou du héros dont elles représentaient les aventures. Quant aux Danses destinées aux réjouissances, telles que les noces, les festins, la moisson, les vendanges, etc., elles avaient toutes leurs différents caractères. Parmi celles qui convenaient aux vendanges, il y en avait une dont Longus, dans ses *Pastorales*, nous fait une agréable description. Longus, on le sait, est l'auteur du délicieux roman de *Daphnis et Chloé*. On ne peut donc pas s'étonner de trouver sous sa plume ce tout petit, mais si coquet tableau de vendanges à propos de la Danse : « Dryas s'étant levé et ayant commandé qu'on lui jouât un air bachique, se mit à danser la *Danse du pressoir*, imitant successivement les vendangeurs, ceux qui portent la hotte, ceux qui foulent les raisins, ceux qui emplissent les tonneaux et ceux qui boivent le vin doux. *En dansant, il exprima si naturellement toutes ces choses, qu'il semblait que l'on vît effectivement des vignes, un pressoir, des tonneaux et que Dryas bût véritablement.* »

Nous avons à dessein souligné ces dernières lignes de Longus pour les incrédules qui se demanderaient comment un danseur mime peut avoir le talent de figurer des « vendanges, ceux qui portent la hotte, ceux qui foulent les raisins », etc., etc. D'autre part, Philostrate, dans ses *Tableaux*, décrivant celui qui représentait Pyrrhus et les Mysiens, parle d'une autre Danse de vendangeurs, et Tacite, racontant les débau-

ches de Messaline, fait aussi mention d'une Danse de cette espèce; mais le langage qu'il emploie est latin, et, en cette qualité, a toutes les libertés de lasciveté, voire de lubricité, que nous ne pouvons traduire dans le nôtre.

> Le latin dans ses mots brave l'honnêteté,
> Mais le lecteur français veut être respecté.

Dans la Grèce de l'Antiquité les danses étaient aussi bien en usage dans les noces proprement dites que dans les festins donnés à propos de n'importe quelle cérémonie publique ou privée. On louait pour cela des danseurs et des joueurs d'instruments qui réjouissaient tous ensemble la compagnie et parmi lesquels il arrivait parfois aux convives de se mêler lorsque les vapeurs du vin commençaient à leur échauffer l'imagination.

Xénophon, que nous avons déjà cité à propos de son *Expédition de Cyrus*, nous donne encore, dans son *Festin*, le tableau d'une de ces Danses, moitié pyrrhiques, moitié pantomimes, qui portent le cachet indélébile du temps et qu'il est utile de mettre sous les yeux du lecteur, afin qu'il puisse se former une idée juste — contrairement à ce qu'ont fait beaucoup d'écrivains jusqu'ici — de ce qui concernait ces sortes de divertissements. L'auteur s'exprime en ces termes, commençant à peu près, on le remarquera, comme dans son *Expédition de Cyrus* :

« Après qu'on eut desservi, qu'on eut fait les libations et chanté l'hymne, on vit entrer un Syra-

cusain accompagné d'une joueuse de flûte fort bien faite, d'une danseuse du nombre de celles qui font des sauts périlleux et d'un beau petit garçon qui dansait et jouait de la lyre parfaitement. La danseuse s'étant présentée au bout de la salle, l'autre fille commença à jouer de la flûte, et quelqu'un s'étant approché de la danseuse lui donna douze cerceaux. Elle les prit et en même temps elle dansa, les jetant en l'air avec tant de justesse que lorsqu'ils retombaient dans sa main leur chute marquait la cadence. Ensuite, on apporta un grand cercle garni d'épées la pointe en dedans, au travers desquels cette danseuse fit plusieurs culbutes, ce qui ne fut pas sans effrayer les spectateurs qui craignaient qu'elle ne se blessât. Mais elle s'en tira avec toute la hardiesse possible et ne se fit aucun mal.

« Après cela, le petit garçon se mit à danser, et, par ses gestes et ses mouvements, parut encore plus aimable à toute la compagnie. Cela inspira l'envie de danser à une espèce de bouffon — peut-être un parasite — qui était du banquet, et qui, s'étant levé de sa place, fit quelques tours à travers la salle, imitant la danse du petit garçon et celle de la jeune fille. D'abord, il s'y prit de telle manière qu'en tous ses mouvements il paraissait extraordinairement ridicule. Et, comme la jeune fille s'était renversée, touchant les talons de sa tête pour faire la roue, le bouffon, qui voulut essayer la même chose, se plia en devant en essayant de faire aussi la roue, mais dans cette

posture d'un nouveau genre. Enfin, comme on avait beaucoup loué le petit garçon sur ce qu'en dansant il donnait de l'action à tout son corps, le bouffon demanda un air plus gai à la joueuse de flûte et il se mit à remuer les bras, les jambes et la tête en même temps jusqu'à ce que, n'en pouvant plus, il se coucha sur un lit. »

Ce bouffon, qui vit un demi-siècle avant Jésus-Christ, n'est-il pas le précurseur, l'illustre ancêtre — quoique inconnu — des Tabarin et des Mondor, les pîtres fameux qui divertissaient nos pères du haut de leurs tréteaux du Pont-Neuf; des Gaulthier-Garguille, Gros-Guillaume et Turlupin, comédiens hilarants, qui faisaient la joie du grave et taciturne cardinal de Richelieu, au Louvre, et celle de la foule à l'*Hôtel de Bourgogne*; des Bobèche et des Galimafré, paillasses homériques, qui, à leurs parades, faisaient pleurer de rire en entrant et rire d'avoir pleuré en sortant?...

Mais revenons à Xénophon et à notre *Festin* :

« Enfin, on apporta un fauteuil au milieu de la salle, et le Syracusain ayant paru, il dit: « Mes-« sieurs, voici Ariane qui va entrer dans sa cham-« bre nuptiale, et Bacchus, qui a fait un peu la « débauche avec les dieux, la viendra trouver inces-« samment; après quoi ils se divertiront tous deux « le plus agréablement du monde. » Alors, Ariane, parée de tous les ornements qu'ont d'ordinaire les nouvelles mariées, entra dans la salle et se mit dans le fauteuil. Un moment après parut Bacchus, et, en même temps, on joua sur la flûte un des

airs consacrés aux fêtes de ce dieu. Ce fut alors qu'on admira le Syracusain dans son art, car Ariane, ayant entendu cet air, ne manqua pas de faire connaître par ses gestes combien elle en était charmée. Mais elle se garda bien d'aller au-devant de son époux et ne se leva pas même de son fauteuil, quoiqu'elle fit assez paraître qu'elle ne se retenait qu'avec peine. Bacchus, l'ayant aperçue, s'avança vers elle en dansant d'un air passionné », etc.

Ce Syracusain, qui fait le « boniment » à l'entrée du spectacle et annonce au public l'artiste en vedette, ne vous semble-t-il pas le maître, le prototype de nos fameux « queues-rouges » du siècle qui vient de s'écouler ? Quand je vous affirme que nos comédiens, que nos danseurs les plus en vue n'ont absolument rien inventé — pas plus que nos auteurs dramatiques, d'ailleurs — pouvez-vous m'en croire à présent, et ne pensez-vous pas qu'un simple Bathylle ou qu'un humble Xénophon n'étaient pas à eux deux beaucoup plus forts qu'eux tous à la fois ? Si le *je* est toujours haïssable, comme l'a dit Jules Janin, qu'on veuille bien cependant me le pardonner pour cette fois en faveur des immortels artistes défunts que je viens de citer.

Mais, entre les deux danseurs-mimes si fameux qui avaient porté à un si haut degré de perfection l'art de la Danse à Athènes et à Rome, Batylle et Pylade, l'accord ne devait pas durer toujours, hélas ! Leurs compatriotes, leurs spectateurs, hier

encore engoués de leur talent, ne tardèrent pas à les décrier. On en vint à peindre Bathylle avec les couleurs les plus tranchantes. On assurait que les dames grecques et romaines étaient toutes éprises de cet « histrion » — ce qui n'était pas à l'avantage de ces dames, entre nous soit dit — et on affirmait même que les plus jolies patriciennes ne pouvaient, au milieu des spectacles publics, modérer la ridicule et brûlante expression des désirs que leur inspirait la danse des deux artistes adorés. Pylade, paraît-il, était plus réservé que Bathylle, mais aussi plus dangereux que son camarade, puisqu'il voulut, dit-on, faire servir les succès de son art et l'enthousiasme qu'il provoquait à la destruction de la liberté romaine. Enfin, sa brouille avec Bathylle, et aussi ses insolences forcèrent l'Empereur à le bannir. « César, lui dit le danseur, tu es un ingrat ! Que ne les laisses-tu s'amuser de nos querelles. » Auguste était trop fin politique pour ne pas sentir la profondeur et la vérité de l'apologue. Aussi ne tarda-t-il pas à rappeler son danseur favori. Bathylle mourut avant Pylade. Doué de mœurs faciles — trop, dit-on — et d'un génie souple, il excellait à peindre, par la Danse, les grâces et la volupté. Il devait être supérieur dans ce qu'on nomme aujourd'hui en langage technique : *demi-caractère*. Dans le rôle de Léda, la foule se jetait au milieu du théâtre pour le couvrir de fleurs et de couronnes. Le grave et austère Juvénal constate ce fait avec tristesse.

Pylade, resté seul, fier, arrogant — disaient maintenant les imbéciles qui l'avaient abreuvé de platitudes, de bravos et de faveurs — Pylade resta tout simplement tragique après la mort de son ami, qu'il n'avait jamais cessé d'aimer malgré leurs désaccords, et il se consacra tout entier à l'étude de son art, qu'il déclarait lui-même — ce colossal génie ! — ne pas connaître encore. Il développa sa théorie sur la Danse dans différents écrits dont on retrouve des traces et laissa surtout des renseignements précieux sur la *Pyrrhique*, de laquelle, nous le savons, il était un des deux créateurs.

Fort de la conscience de son talent, méprisant profondément la foule lâche et bête qui crache au visage aujourd'hui à qui elle embrassait hier, il dédaignait également les faveurs, les prodigalités du prince ou les suffrages comme les affronts du peuple. Deux fois banni de Rome, Pylade y fut toujours rappelé. Ceux qui le jalousaient ou le craignaient essayèrent un jour de lui opposer un danseur nommé Hylas. Cet Hylas devait tout à Pylade; non seulement le talent qu'il avait, mais encore sa situation, puisque son maître l'avait sorti de la misère pour lui donner une partie de lui-même, essayer de lui apprendre un peu de son art. Il faut remarquer que c'est presque toujours ainsi que se prouve la reconnaissance... — il est vrai que sans cela l'ingratitude n'existerait pas.

Un jour, il fut convenu que les deux danseurs —

le maître et l'élève — à l'occasion d'une représentation de gala donnée devant l'Empereur et tout ce que comptait Rome de célébrités, sans compter le flot du populaire, représenteraient tous les deux le même personnage : Agamemnon. Hylas mit dans son rôle une affectation à la fois gigantesque et puérile, et Pylade la noblesse vraie, native, la grâce naturelle et fière du roi des rois. Hylas, rouge de honte, faillit tomber de confusion et de rage quand les applaudissements du public proclamèrent Pylade vainqueur et que César lui-même, se levant, lui jeta une couronne de lauriers. Le grand artiste, toujours calme au milieu du triomphe comme sous la tempête, voulut donner une dernière leçon à son élève ingrat et haineux. Il lui dit : « Jeune homme, nous avions à peindre un roi qui commandait à vingt autres : tu l'as fait long... je l'ai fait grand. » Pylade fut, à la suite de cette représentation, comblé d'honneurs plus que jamais et décoré par Auguste du titre de *décurion* que l'on n'accordait qu'aux sénateurs. Hylas, au contraire, que sa défaite avait rendu encore plus arrogant, fut, par ordre de l'Empereur, fouetté dans tous les lieux publics de Rome.

La Danse, hommage rendu par les hommes, crédules de leur nature, à une divinité quelconque, avait passé des Israélites, qui la tenaient des païens — lesquels l'avaient reçue des Indous, qui, eux-mêmes l'avaient prise aux barbares et aux sauvages auxquels l'avaient donnée... la nature elle-

même — la Danse, disons-nous, avait passé des Juifs aux premiers Chrétiens. Les fondateurs du Catholicisme le prouvent surabondamment en ce qu'ils nous ont laissé de leurs travaux, ou en ce que n'a pas brûlé Omar dans l'incendie de la bibliothèque d'Alexandrie. Il nous est parvenu, entre autres documents, un mot précieux à propos du sujet que nous traitons et qui émane d'un évêque parlant à Julien, l'empereur mondain, sceptique et philosophe, qui fut un des défenseurs les plus ardents de la Danse, et encore plus de la Danse profane, voire lascive, que de celle dite sainte ou sacrée. Le prêtre disait à son souverain qu'il s'efforçait en vain d'exhorter à plus de retenue et à une meilleure conduite : « Si vous vous livrez à la Danse, si votre penchant vous entraîne dans ces fêtes que vous paraissez aimer avec fureur, dansez, j'y consens ; mais pourquoi renouveler les danses licencieuses de la barbare Hérodiade ? Que n'exécutez-vous plutôt ces danses respectables du roi David devant l'arche ?... Ces exercices de piété et de paix sont dignes d'un empereur et d'un chrétien. »

A cette époque reculée, on dansait partout, même et surtout dans les églises ; on ne voyait que des danseurs dans le paradis, on faisait danser jusqu'aux Saints Innocents. Les martyrs dansent, les anges dansent, les vierges dansent. On massacre les premiers chrétiens, ils se rassemblent tout de même — au moins les survivants, bien entendu — pour danser devant les portes des églises

et des cimetières. Il n'y a pas de procession sans danseurs, les moines sortent masqués et dansent dans le temple; les enfants sautent en rond avec les chanoines, en pleines cathédrales. Enfin, en 744, cet âge d'or(!) était aboli par le pape Zacharie, dans toute l'étendue de la chrétienté, pendant qu'à Paris l'évêque Oddon interdisait également les danses nocturnes dans les cimetières, et que le Parlement de Paris, par arrêt du 3 septembte 1667, à la requête de Me Jean Nau, conseiller à la Cour, commissaire député ès province du Lyonnais, Forêts, Beaujolais, Mâconnais, interdit toutes les danses prétendues sacrées. Cette pièce authentique est signée « Robert ».

A dater de là et pendant longtemps le pouvoir séculier fut contre la Danse d'une rigoureuse sévérité. On châtiait sans pitié tous les délinquants surpris en train de se livrer à une manifestation de joie qui pouvait les pousser à des gestes de bras ou de jambes. Les papes et les conciles se montrèrent encore plus féroces que leurs subalternes, et les princes, soit de la religion de Jésus, soit de celle de Luther, augmentèrent encore les rigueurs. Les lois les plus répressives, ordonnances sur décrets, décrets sur anathèmes et malédictions tombaient comme la grêle sur ces pauvres danseurs qui étaient tout simplement pendus haut et court pour quelques pirouettes.

Il faut bien avouer que l'abus de cet art si gracieux qu'est la Danse alors qu'elle est interprétée décemment, avait pris des proportions

véritablement excessives. Sous le prétexte de danses saintes ou sacrées, on en était arrivé aux danses les plus lascives, les plus lubriques, que, par un doux euphémisme, on qualifiait tout uniment de « profanes » et que l'on particularisait par « brandons » ou *danses baladoires*, lesquelles, nées du paganisme, avait gagné l'Europe avec la rapidité et l'empoisonnement de la peste. On faisait des feux avec des torches de paille tortillée, d'où le nom de « brandons » — nous leur consacrons quelques lignes spéciales plus loin — et femmes et hommes, dans un accouplement de bêtes, se livraient pendant la nuit, à la lueur blafarde des flammes et au milieu de la fumée, à tout ce que les sexes mélangés peuvent imaginer de plus dégradant, tout ce que la licence poussée jusqu'à la lubricité la plus éhontée, sous le couvert de la religion, peut trouver de plus ordurier, de plus grossier. Eh bien, croirait-on que l'extrême rigueur de ceux qui combattirent les odieux abus de cette danse avec un courroux légitime et une persistance acharnée resta absolument nulle et sans effet aucun pendant plusieurs siècles consécutifs.

En voici un exemple frappant : Un prêtre qui possédait des biens importants sur les bords de la Baltique, les passa à une troupe de danseurs qui étaient venus s'égarer dans ces parages; il leur donna autant de terrain qu'ils pourraient en entourer en se tenant par la main et en dansant en rond. C'est sur l'emplacement où eut lieu cette épreuve si bizarre que fut bâti la ville qu'au-

jourd'hui on appelle *Dantzig*. Ce nom ne vient-il pas de *danser?*

Le Saint-Siège avait depuis longtemps interdit les danses dites sacrées quand ce fut un prêtre même, le cardinal Ximenès, qui les rétablit en Espagne, où de là elles gagnèrent la France. Nous les retrouverons bientôt, à nouveau profanées, dans la Fête des Fous, celle des Anes ou de la Mère Sotte. Mais enfin, malgré le cardinal Ximenès, la reine Elisabeth et les Jésuites, l'ordre, le bien public, la décence et la marche en avant de l'Art proprement dit, ces danses... de lupanars plutôt que d'églises, furent reléguées avec les vieilles lunes rousses, sans que cependant cela se fit sans peine. En effet, n'avait-on pas vu, peu avant les nouvelles lois de proscription de la Danse, que les habitants d'une ville grecque, sortant de voir une représentation de la pièce d'Euripide : *Andromède*, étaient tout à coup devenus fous, fous de tragédie, mais fous à lier, absolument fous. Une fièvre intense s'était emparée d'eux; ils traversaient les rues en courant au hasard, décharnés, pâles, dépourvus de tout vêtement, et, criant à voix déployée, avec des contorsions diaboliques et des répétitions hébétées de l'œuvre qu'ils avaient entendue.

Il paraît que le froid glacial qu'il faisait alors, aidé d'une abondante hémorragie par le nez, eut raison de ces hallucinés. On ne pourrait croire, vraiment, à de pareilles calembredaines si elles n'étaient écrites et assurées de la façon la plus

formelle par un historien au-dessus de tout soupçon, comme nous l'avons dit : Lucien, dans sa *Manière d'écrire l'Histoire.*

Et d'ailleurs, bien depuis Lucien, Mézeray, l'historien, le traducteur de l'*Histoire des Turcs* après Chalcondyle, ne rapporte-t-il pas que, sous le règne de Charles V, en 1373, la même chose arriva aux Parisiens auxquels la Danse fit absolument perdre la tête. D'ailleurs, lisez : « Le peuple, dit Mézeray, fut attaqué d'une passion maniaque ou frénésie inconnue jusqu'aux siècles précédents... » Nous avons vu qu'ici Mézeray se trompait; mais continuons : « Ceux qui en étaient atteints se dépouillaient tout nus, se mettaient une couronne de fleurs sur la tête, et, se tenant par les mains, ils allaient par bandes, dansant dans les rues et les églises, chantant et tournoyant avec tant de roideur qu'ils en tombaient par terre, hors d'haleine. Ils s'enflaient si fort par cette agitation qu'ils eussent crevé sur place si on n'eût pris le soin de leur serrer le ventre avec de bonnes bandes. Ce qui était surprenant, c'est que ceux qui les regardaient avec attention étaient bien souvent pris de la même frénésie que le vulgaire nomma la *Danse de Saint-Jean.* »

Le peuple crut aussi qu'il y avait là quelque opération démoniaque, quelque mauvais tour du nommé Satan, parce que ces malades prétendaient que les exorcismes les soulageaient. La vérité était que la plupart de ces gens-là n'étaient que l'écume, ou la lie de la population, femmes et

hommes, et que les maladies, les plaies les plus honteuses les rongeaient.

Il y eut des danseurs mimes, à Rome, fils de familles patriciennes, et cela n'avait rien de surprenant si l'on veut comprendre quelle passion les Romains avaient pour un genre de talent que les Empereurs ne dédaignaient pas de cultiver eux-mêmes, voire en public. Un jour, Plancus, un des chefs les plus importants de Marc-Antoine et qui, lui aussi, se livrait souvent aux plaisirs de la Danse, dans un festin qu'avait donné l'amant de Cléopâtre se montra devant cette haute société le front ceint de roseaux, le corps entièrement nu, traînant avec art une longue queue de poisson. Et là, aux applaudissements enthousiastes de l'assemblée, il représenta en des danses gracieuses, avec un déploiement de saltation dénonçant la science qu'il avait de son art, la fable de Glaucus, se glissant sur les genoux pour imiter la démarche du dieu marin. Appius Claudius, qui avait mérité les honneurs du triomphe, se faisait une gloire de ses talents de danseur. Gabinius, un des ennemis acharnés de Cicéron, Cœlius, pour qui le grand orateur plaida, et Licinius Crassus étaient, entre beaucoup d'autres grands personnages romains, très habiles danseurs, saltateurs, mimes.

Si nous en croyons une chronique du temps, les comédiens n'avaient pas alors à se plaindre de la fortune. L'histrion Esope laissa, paraît-il, en mourant, à son fils Clodius, une succession s'éle-

vant à environ cinq millions de francs d'aujourd'hui. Ce Clodius dut en faire un déplorable usage car il était un dissipateur effrené et il poussait au plus haut degré le luxe de la table. Un jour, il mangea un plat de petits oiseaux extrêmement rares et auxquels on avait appris à parler. Chacun de ces oiseaux lui coûtait 1,500,000 livres. Une autre fois, dans un festin qu'il offrait, il voulut, comme Cléopâtre, connaître le goût des perles fondues ; mais il l'emporta en magnificence sur cette reine, car non seulement il se fit servir une perle fondue dans du vinaigre, mais il en fit présenter de même une à chacun des convives, et il est bon de remarquer encore que, pour cette expérience, il faut que les perles soient d'une grosseur considérable... *Si non e vero...* En tout cas, le menteur n'est pas celui qui écrit ces lignes; celui-là se nommait tout simplement Pline, et il a été assez connu. D'autre part, le danseur Roscius, l'ami de Cicéron, avait par an 125,000 livres, et cette somme fut considérablement augmentée, puisqu'au dire d'un autre chroniqueur un peu plus tard venu, Roscius touchait par jour de représentation 1,000 livres des deniers publics, ce qui lui faisait bon an mal an 365,000 livres.

Lorsqu'un danseur jouait plusieurs rôles, ce qui arrivait souvent, il changeait d'habits pour chacun d'eux. La toge fut constamment interdite aux danseurs, en Grèce comme à Rome. Ils se servaient de la *tunique* et de la *palla*. Ce dernier vêtement, dont les femmes aussi faisaient usage, était un

long manteau qui descendait jusqu'aux talons. Les autres vêtements étaient la *stole*, la *talaris*, la *syrma*, longue draperie particulière aux courtisanes; le *coquus*, gros habit double; la *mythre*, la *tiare*, le *redimiculum*, ornement de tête des femmes, et quelques autres. La plupart des théâtres de l'Antiquité étaient à découvert et l'usage voulait que les spectateurs y assistassent nu-tête. Quant aux spectatrices, elles avaient l'intelligence et la coquetterie d'avoir toujours les cheveux sans gêne : une fleur ou un bijou, et c'était tout, la beauté de la nature valant mieux que tous les panaches, que toutes les coiffures. L'habit d'habitude pour le spectacle était une robe blanche, de l'espèce de celle que l'on nommait *lacerne*.

Les Romains, pas plus que les Grecs, ne négligèrent la Danse. Romulus inventa la première danse guerrière et Numa fonda le collège des prêtres saliens, dont la mission était de former des danses armées autour de l'autel de Mars. Vers l'an 360, des histrions nommés *ludions* exécutèrent une Danse qui devait conjurer la peste qui ravageait Rome. Les citoyens romains n'exécutaient que des danses sacrées, toutes les autres étaient considérées comme avilissantes. Mais il vint un temps où le peuple romain se départit de cette sévérité et où les danseurs furent adorés à l'égal des souverains, ainsi qu'ils l'étaient en Grèce, comme nous l'avons vu pour Pylade et Bathylle.

Cependant, le Christianisme se répandait et

les adeptes de la foi nouvelle introduisaient la danse dans le rite. Il se forma des réunions d'hommes et de femmes qui se retiraient dans les déserts pour y danser et faire leur salut. On éleva dans les temples une espèce de théâtre séparé de l'autel, où les jeunes gens des deux sexes, mêlés aux prêtres, *ballaient* dévotement. Souvent les évêques menaient eux-mêmes le branle, et, comme nous l'avons vu, la licence s'étant glissée dans ces mœurs chorégraphiques, ayant corrompu les mœurs, l'Église les interdit. La Danse languit ainsi jusqu'au XVI^e^ siècle, et, phénomène étrange, ce furent ceux-là mêmes qui croyaient l'avoir détruite à jamais qui firent tous leurs efforts pour la rétablir et y réussirent : ce fut le clergé. Cela commença par le grand bal donné par les prélats à la suite du concile de Trente, bal où les évêques, les cardinaux firent leur partie mieux que quiconque de leurs paroissiens, avec les grandes dames et les seigneurs galants. Puis, vinrent les grands ballets et les bals, mis à la mode, en France, par Catherine de Médicis; Henri IV raffolait de la Danse, et, selon Cahuzac, ce fut sous ce roi que le peuple français dansa le plus.

Mentionnons au passage les grands ballets allégoriques donnés sous Louis XIII par le cardinal de Richelieu, et nous voici à Louis XIV, ce roi des danseurs. C'est à lui que l'on doit l'Académie de Danse, fondée en 1661 et composée des treize plus habiles danseurs du royaume. Ce fut Lulli qui fit paraître pour la première fois des danseuses sur

la scène, dans un ballet intitulé le *Triomphe de l'Amour*. On n'en avait pu trouver que quatre. Jusqu'en 1772, les danseurs avaient paru masqués sur la scène; on enleva les masques, d'abord provisoirement, puis définitivement, l'année suivante.

Vers la fin du XVIII^e^ siècle, les danses se divisaient en *danses basses*, *danses terre à terre*, *danses nobles* et *danses par en haut*. Les *danses basses* s'appelaient ainsi parce qu'elles étaient exécutées d'une manière calme, posée; les danses terre à terre parce que les pieds, pour ainsi dire, ne quittaient pas le sol; les danses nobles parce qu'elles demandaient des allures qui, dans le ton comme dans les gestes, distinguent les gens de bonne compagnie. Les *danses par en haut* étaient accompagnées de sauts, de rebondissements, de cabrioles. On les désignait aussi sous le nom de *baladinage*. Le ballet d'acteur reçut une impulsion plus grande encore et arriva à la perfection par les Petipa, les Vestris, les Saint-Léon, les Cerrito, les Taglioni, les Elssler, les Ferraris, les Livry, etc., etc.

La Danse est le plus vif des divertissements honnêtes, a dit un écrivain. Il aurait pu ajouter qu'elle est aussi l'un des plus utiles exercices gymnastiques. Tout en donnant du plaisir elle fortifie la santé, elle entretient dans les membres la force et la souplesse, elle répand sur tous les mouvements du corps un agrément qui ne se perd plus quand on l'a acquis, elle prête de la grâce au

repos comme au mouvement, elle donne un air dégagé qui paraît fort bien dans la démarche, elle inspire surtout aux jeunes gens une heureuse confiance en eux-mêmes qui leur va à ravir. «La Danse doit faire partie de l'éducation physique des enfants, a dit un savant célèbre: le docteur Lunel, non seulement sous le rapport de l'hygiène, mais encore comme un moyen de remédier aux attitudes vicieuses que le corps ne prend que trop souvent. La Danse convient spécialement aux femmes dont la constitution a besoin d'être renforcée par cet exercice qui rompt leur inaction. Un marin fameux, le capitaine Cook, allait plus loin. Il jugeait la Danse indispensable aux matelots, et ce grand navigateur, doublé d'un philanthrope délicat, qui, sur ses vaisseaux, réduisit la mortalité devenue très grande aux chances ordinaires, avait grand soin, dans les temps de calme, de faire danser au son d'un violon ses matelots et ses soldats, moyen auquel il attribua en grande partie la bonne santé qui régnait parmi ses équipages: l'influence heureuse de la Danse sur les marins se traduisait par une transpiration salutaire. D'ailleurs, l'exemple du capitaine Cook fut suivi puisqu'une ordonnance de 1788 autorisa des écoles de Danse dans nos casernes françaises.

Pour finir ce rapide *Aperçu de la Danse en général* que nous avons cru devoir placer en tête de notre livre, n'ajoutons plus que quelques mots.

Au milieu de ses triomphes entremêlés de loin

en loin de désastres et de disparitions de la scène de l'humanité, l'évolution de la Danse française a été, comme dans les autres pays, intimement liée à celle de la *Chanson* et de la *Poésie populaire*, et les danses populaires n'ont cessé d'y fleurir à côté des danses plus savantes ou artistiques des théâtres et des classes supérieures. Mais ce qui donne à la Danse française une importance exceptionnelle, c'est que c'est elle qui élabora les principales danses de société, en fixa les règles et les transmit aux autres pays. Oui, la Danse est un art, un art bien français, et, pour le prouver, point n'est besoin, en ce qui le concerne particulièrement, de remonter au delà du XVI^e^ siècle, ni de se perdre dans les calendes grecques, comme pour les Danses de l'Antiquité, nos Danses populaires ayant soigneusement conservé, dans chacune de nos provinces, leur propre originalité.

TRAITÉ PRATIQUE ET THÉORIQUE

DE

LA DANSE

PRINCIPES GÉNÉRAUX

La Danse, vraiment, purement artistique, c'est-à-dire la Danse de théâtre, a évidemment besoin, pour ceux qui embrassent cette carrière, de beaucoup de dispositions particulières, d'application, de travail, de soin et de persévérance. Il faut, en un mot, que ceux ou celles qui se consacrent, qui se vouent à la profession de danseur ou de danseuse se sentent le feu sacré de cet art.

Mais ce ne sont pas de tels adeptes que nous prétendons faire. Notre but est beaucoup plus modeste. Il se borne tout simplement à donner à nos lecteurs le spectacle — les leçons, si l'on veut — de la Danse, dans son organisme le plus ordinaire ; à montrer son application, son exécution théorique, pratique, mécanique pour ainsi dire. C'est pourquoi nous avons tenu à commencer notre labo-

rieux ouvrage par un aperçu général rapide de la Danse, et, cette question, plus littéraire, plus scientifique que technique, une fois vidée, en arriver tout de suite aux principes généraux, qui comprennent les pas, les temps, les mouvements, les gestes, les attitudes, etc., etc., et cela strictement au point de vue de ceux qui ne caressent pas l'espoir de devenir des maîtres de ballets émérites, mais qui désirent savoir comment on danse, et surtout comment ils pourraient danser eux-mêmes, sans faire trop mauvaise figure, dans une soirée dansante de société, dans un salon ou dans un bal public; être, en un mot, cavalier aussi élégant dans le Menuet, la Pavane, le Passepied ou la Gavotte, ces danses si réputées de nos pères, que dans la Valse, la Polka, le Quadrille, la Mazurka, nos Danses contemporaines.

Cela dit, il est bien évident que la Danse de société ou de bal public n'exige de celui qui s'y livre ni une bien grande habileté, ni une application bien persistante, bien fatigante, pour arriver à une tenue passable, à une attitude en dansant qui ne fasse pas sourire ceux qui vous regardent, sans vouloir atteindre — même prétendre — à la perfection. Cependant il est indispensable de posséder certaines qualités physiques et quelque aptitude naturelle, instinctive. Sans cela, on serait toujours gauche, embarrassé, et il vaut mieux rester, dans un bal ou dans un salon spectateur

passif de ceux qui font bien que d'être acteur maladroit soi-même. Il faut d'ailleurs aussi observer que si la connaissance de la Danse ajoute aux avantages de quelqu'un bien fait, agile, gracieux, qui a tout pour se rendre plus séduisant encore par la Danse, elle ne peut servir aux gens mal faits, lourds et impropres à tout mouvement élégant, qu'à les rendre plus ridicules encore qu'ils ne le sont naturellement. Point n'est besoin d'expliquer plus longuement l'utilité et les avantages que peuvent retirer de la Danse ceux mêmes qui ne pratiquent cet art séduisant que comme une simple distraction ou comme un complément de bonne éducation. Qu'il nous suffise de traiter plus particulièrement de la théorie et de l'exécution de la Danse pour que chacun puisse s'en rendre un compte exact et danser lui-même, sans aucun embarras et sans gaucherie.

Parlons d'abord des positions. A la première les jambes sont très étendues, les deux talons rapprochés l'un contre l'autre, les pieds complètement en dehors et sur la même ligne. A la deuxième position les jambes sont plus écartées, mais seulement de la longueur du pied. A la troisième position les pieds sont à demi-croisés, le pied droit recouvrant le pied gauche jusqu'à la cheville. A la quatrième position les pieds sont placés comme en troisième position, avec cette seule différence qu'ils se croisent sans se toucher. A la cinquième

position les pieds sont rapprochés et se croisent entièrement de la pointe au talon. Dans toutes ces positions les genoux doivent être tendus; il faut plier les jarrets et s'élever sur les pointes.

L'art de s'arrêter avec grâce, de saluer, de se présenter et de se tenir en compagnie sont des choses essentielles et qu'il faut rendre aussi naturelles que possible. Pour saluer convenablement, il faut observer les règles suivantes : quand on marche, s'arrêter de manière que le poids du corps puisse rester sur la jambe qui est en avant; faire alors mouvoir la jambe restée en arrière, de manière à prendre la quatrième position en avant, la troisième, puis la seconde. Etant à cette dernière position, porter le poids du corps sur la jambe qui vient de la former et ramener l'autre jambe à la première position, les talons l'un contre l'autre et les pointes tournées en dehors; après avoir plié convenablement les genoux, incliner naturellement le corps. Que les bras tombent aisément et que la tête s'incline sans affectation, car tout mouvement doit se faire d'un air aisé. Après avoir salué, redresser lentement le corps jusqu'à son aplomb perpendiculaire, reprendre son maintien ordinaire, dégager la jambe qui a été placée à la première position en arrière, en la changeant en quatrième position en avant et porter le poids du corps sur cette jambe. Soit que l'on veuille recommencer à saluer ou à marcher, finir toujours sur

la jambe en avant. Ordinairement, dans le monde où une étiquette sévère n'est pas exigée, le salut se fait généralement à la troisième position, mais les pieds doivent toujours être tournés en dehors.

Les dames, pour exécuter gracieusement la révérence, s'inclinent après que le pied a pris la première position, afin de s'arrêter à la quatrième position en arrière quand les genoux se plient et que la tête s'incline avec le corps pour achever le salut.

Nous allons en venir aux *Révérences* tout à l'heure.

Il faut avoir un soin continuel de ne pas oublier la ligne de démarcation qui existe entre la Danse de théâtre et la Danse de société. On verra, dans la longue nomenclature de nos Danses, toutes définies avec le plus grand soin, dont les explications théoriques et pratiques sont à chacune bien expliquées, combien il serait inconvenant, dans un bal de société, d'exécuter des pas savants et des entrechats excessifs que tout le monde ne connaîtrait pas, où beaucoup de danseurs ne se trouveraient pas à leur place et où l'effet serait fort ridicule.

Il faut également apprendre avec beaucoup d'attention ce qu'on appelle les pas de la Danse. Les principaux sont : les *grands* et *petits battements*, les *battements sur le cou-de-pied*, l'*assemblé*, le *jeté*, l'*échappé*, la *glissade*, le *coupé-dessus* et le *coupé-dessous*.

La Danse de société exige des pas terre à terre et les attitudes les plus simples et les plus naturelles possibles. Les dames doivent danser avec une tenue aimable et gracieuse. Les cavaliers doivent s'occuper constamment de leurs danseuses et tous doivent se mouvoir dans l'ensemble le plus parfait de pas et d'attitude. Il faut prêter également la plus grande attention à la musique et montrer que l'on en comprend toute l'expression, toute l'harmonie. On doit tenir les bras légèrement arqués et les laisser tomber naturellement le long du corps. Quant à la position des jointures et aux inflexions du corps, il sera nécessaire que l'on se soumette aux mêmes exercices que le danseur de théâtre, afin de donner à sa danse propre un effet agréable.

Au moment de commencer la Danse, soit à la fin des pas ou des enchaînements, le danseur doit toujours être à la cinquième et non pas à la troisième position. Plus les pieds sont croisés, plus le départ est vif et la Danse mesurée. C'est une conséquence naturelle que l'on ne peut plus obtenir quand on s'est habitué à se croiser en troisième position. En outre, cette méthode, posée en principe, aide le danseur à pirouetter et lui donne le moyen d'acquérir cette excellente qualité qui consiste à tourner avec aisance; or, celui qui n'a pas les pieds tournés en dehors perd toute la beauté de ses pas. Quant aux mouvements du corps, ils

sont presque les mêmes que ceux des danseurs de théâtre, avec cette seule différence qu'ils doivent leur donner moins d'ampleur, d'élévation, d'élan, en un mot, les adapter à la danse d'un salon. Les jambes doivent s'élever au-dessus de terre, mais très peu, suivant la seconde position; les danseurs, cependant, peuvent les élever un peu plus; le style particulier de leur danse, étant plus nerveux et moins restreint, admettra des pas plus élevés.

Il n'est pas nécessaire que les bras et le buste soient en mouvement; ils doivent plutôt, au contraire, demeurer dans un repos gracieux. Maintenir la tête droite, le menton un peu élevé, incliner la tête gracieusement, suivant le mouvement du corps et des bras. Que la contenance exprime l'enjouement et la gaîté, qu'un sourire agréable erre souvent sur les lèvres. Tenir les épaules effacées, la poitrine en avant, la ceinture rentrée et les reins fermes, bien soutenus; que le haut du corps soit un peu penché en avant : cela donne de la grâce aux attitudes; que les épaules se meuvent avec élégance et naturel; que les coudes s'arrondissent sans jamais se placer à angles droits; que les doigts se groupent de manière à répondre au contour des bras. Ceux-ci servent d'ornement au corps et doivent en suivre les mouvements avec une élégance aisée. Que le corps se penche, pour ainsi dire, sur les hanches et que ces dernières se

balancent elles-mêmes pour faciliter le mouvement des jambes. Tourner les genoux en dehors; que le pli en soit liant et les bien plier, ce qui aidera ainsi tous les mouvements de la mesure et des pas. Que les pieds soient constamment maintenus en dehors et que le cou-de-pied acquière en même temps un certain degré de force et de souplesse. De cette façon on a plus de facilité pour courber les pieds en s'élevant sur les pointes et pour les changements de jambe. Les pointes doivent s'appuyer sur le parquet et aider à marquer les pas et la mesure. Enfin, que les pas s'enchaînent bien l'un à l'autre et soient tous exécutés avec une élégance facile et une grâce assurée.

C'est chez un des maîtres de la Danse, le fameux Blasis, que nous avons puisé la plupart des précieuses indications que l'on vient de lire. C'était la meilleure école que nous puissions indiquer à nos lecteurs qui désirent s'instruire de la Danse. C'était le meilleur cours de théorique et de pratique qu'il nous fût possible de leur faire. Voici maintenant quelques conseils dus à la plume autorisée de M. Giraudet et se rapportant à la Danse dans le monde, aux usages à observer, aux attitudes à prendre, toutes choses utiles à savoir pour ceux qui veulent danser.

Un cavalier ne doit pas inviter plus de trois fois la même danseuse dans une soirée, à moins

qu'il ne soit son fiancé. Il devra, avant d'engager qui que ce soit, faire cette politesse à la maîtresse de la maison et à ses filles. Une danseuse n'est plus embarrassée, de nos jours, d'une foule de choses qu'elle traînait après elle il y a quelques années ; le bouquet de bal a disparu : il est avantageusement remplacé par des guirlandes de fleurs fraîches au corsage et dans la coiffure. De même on ne porte plus à la main le flacon de nos aïeules. L'éventail, seul, demeure, parce qu'il est non seulement un objet très utile, mais flatteur entre les mains d'une personne qui sait s'en servir habilement. Le mouchoir se porte encore dans la main, mais il doit y être dissimulé ou mis dans une poche. Une dame ne peut, sans un prétexte sérieux, refuser une danse à un cavalier. Elle ne pourra la danser avec un autre ; faire le contraire serait inconvenant. Un couple qui désire se reposer pendant quelques mesures ne doit pas se tenir au milieu des danseurs qu'il gênerait ; il doit se placer devant le siège de la danseuse. Un cavalier y dépose le plus souvent son chapeau qu'il reprend en reconduisant cette dernière. Dans les casinos et dans les bals officiels, les dames ne dansent généralement qu'avec des messieurs qui se sont fait présenter ; dans un salon particulier, ce serait faire injure à la maîtresse de la maison d'agir ainsi, car ce serait suspecter l'honorabilité de ses invités. Le maître et la maîtresse de la

maison se tiennent auprès de la porte du salon principal, avant le commencement de la danse, pour saluer les personnes qui doivent venir leur présenter leurs hommages. Une maîtresse de maison ne danse qu'après s'être assurée qu'aucune danseuse ne reste assise, ou celles seulement qui sont fatiguées. Le danseur fait toujours son invitation avant que l'orchestre ne commence à jouer une danse, et il offre son bras droit à sa danseuse dès les premières mesures. Dès que sa danseuse est fatiguée, le cavalier lui abandonne la taille pour lui offrir son bras et la reconduire à sa place. Oublier d'aller chercher une danseuse invitée est une grossièreté blessante. Une femme ne doit pas oublier non plus qu'elle a promis une contredanse à un homme pour l'accorder à un autre. Cela pourrait être désagréable au premier danseur, s'il y voyait une intention méchante.

Voici les cinq positions chorégraphiques des pieds pour les danses des salons. — *1re position :* Les deux pieds étant en ligne, les deux talons se touchent. — *2e position :* Les deux pieds étant en ligne les deux talons sont éloignés l'un de l'autre par une glissé du pied droit ou du pied gauche sur le côté. — *3e position :* Les deux pieds sont rapprochés l'un devant l'autre, en glissant le talon gauche ou droit en arrière. — *4e position :* Les deux pieds sont l'un devant l'autre, mais éloignés, en glissant le pied droit en avant. — *5e po-*

sition : Les deux pieds sont croisés l'un devant et contre l'autre. Plus la pointe des pieds sera ouverte, plus le danseur aura de facilité pour l'exécution de ses pas.

Voici maintenant les cinq pas chorégraphiques des danses de salons, toujours dus à M. Giraudet. — *1er pas. Glissé :* Les pieds étant placés en troisième position, le pied gauche soulevé derrière le droit, la pointe basse, glisser le pied gauche sur le côté gauche en seconde position. Ou bien, les pieds étant placés en troisième position, le pied droit soulevé derrière le gauche la pointe basse, glisser le pied droit sur le côté droit en seconde position. — *2e pas. Chassé :* Les pieds étant en seconde position, rapprocher le pied droit du pied gauche et glisser aussitôt le pied gauche en seconde position. Ou bien, les pieds étant en seconde position, rapprocher le pied gauche du pied droit et glisser aussitôt le pied droit en seconde position. — *3e pas. Assemblé :* Les pieds étant en seconde position, fléchir les deux jambes, s'enlever sur les deux pieds et retomber en troisième position. Le pied gauche ou droit devant. — *4e pas. Jeté* : Les pieds étant en troisième position, le pied gauche derrière, fléchir sur la jambe droite, s'enlever sur le pied droit et retomber sur le pied gauche, le pied droit soulevé derrière, la pointe basse. Ou bien, les pieds étant en troisième position, le pied droit derrière le gauche,

fléchir sur la jambe gauche, s'enlever sur le pied gauche et retomber sur le pied droit, le pied gauche soulevé derrière, la pointe basse. — 5e *pas. Coupé dessous :* Les pieds étant placés en deuxième position, rapprocher le pied droit devant le pied gauche en soulevant aussitôt le pied gauche, la pointe basse. Ou bien, les pieds étant placés en deuxième position, rapprocher le pied gauche devant le pied droit en soulevant aussitôt le pied droit, la pointe basse. »

Dans les danses tournantes, la valse, par exemple, le cavalier doit enlacer sa danseuse de son bras droit un peu au-dessus de la taille et soutenir de sa main gauche la main droite de la dame, le pouce en dessus et les bras peu arrondis. La dame place sa main gauche sur l'épaule droite du cavalier. La dame et le cavalier se regardent mutuellement l'épaule droite, ou dans la direction de cette épaule ; les épaules du danseur et de la danseuse ne doivent en aucune façon être effacées l'une par l'autre, c'est-à-dire que la distance qui sépare l'épaule gauche du cavalier de l'épaule droite de sa dame doit être égale à la distance qui sépare l'épaule droite du cavalier de l'épaule gauche de sa dame, sans pour cela être en face l'un de l'autre ; le cavalier et la dame doivent, au contraire, appuyer légèrement à gauche. Sous n'importe quel prétexte, le cavalier ne doit être en face de sa danseuse. La dame ayant un éventail pour

danser le tient de la main gauche et le met à l'abri derrière le bras droit du cavalier, de façon qu'il ne puisse gêner les autres couples. Le cavalier doit tenir son claque de la main droite et derrière le dos de sa danseuse.

Donnons à présent quelques explications rapides sur les diverses poses, attitudes et arabesques. — *Les grands battements :* Les pieds étant en cinquième position, détacher une jambe de l'autre en l'élevant horizontalement au sol et laisser retomber la jambe en cinquième position. Les grands battements se font en avant, en arrière et sur le côté. — *Petits battements :* Les pieds étant en seconde position, le pied gauche reposant complètement à terre et la pointe du pied droit ne faisant qu'effleurer le sol, rapprocher ce pied devant ou derrière le pied gauche, le talon soulevé et la pointe basse. — *Ronds de jambes en dehors :* Les pieds étant en seconde position, la pointe du pied droit doit, en effleurant la terre, décrire un demi-cercle en arrière, de manière à revenir en première position ; puis décrire un demi-cercle en avant afin de revenir en seconde position comme avant de commencer. Pendant l'exécution de ce rond de jambe, le pied gauche n'a pas dû bouger de place. — *Ronds de jambes en dedans :* Le cercle se décrit en sens inverse de celui des ronds de jambes en dehors. — *Ronds de jambes en l'air :* Ils s'exécutent comme les précédents, en

décrivant des cercles en dehors ou en dedans ; mais il faut être placé sur la pointe du pied qui porte à terre et avoir l'autre jambe en l'air.

L'entrechat est un des plus beaux pas de la Danse, lorsqu'on y apporte toute l'agilité qu'il faut avoir pour l'exécuter. Il consiste en ce que les jambes du danseur se croisent rapidement une ou plusieurs fois et retombent en cinquième position ou dans une autre attitude. L'entrechat se fait sur place, par un assemblé, un coupé ou un jeté. Les plus beaux sont ceux à six et à six ouvert et ceux qui se font en ouvrant le troisième temps. On a vu faire des entrechats jusqu'à quatorze ; mais, au-dessus de six, ils sont d'un effet disgracieux et ne sont étonnants que par la force musculaire qu'il y faut déployer.

La pirouette demande un long travail et beaucoup d'exercices. Elle consiste à tourner sur place, en équilibre et sur la pointe d'un pied. Il faut être bien d'aplomb et bien placé avant de com-

mencer la pirouette. Avoir soin de placer les bras de manière à donner une nouvelle force à l'impulsion pour tourner, et, à la fin de la pirouette, s'arrêter avec aplomb et assurance. Les pirouettes se font en dedans et en dehors. Elles se font dans toutes les poses, études ou arabesques que l'on désire. Le plus généralement elles se font en seconde position et sur le cou-de-pied. On les termine aussi en attitudes ou arabesques. En voici quelques genres : pirouettes à petits battements sur le cou-de-pied, pirouettes à rond de jambe, pirouette à la seconde position avec grand rond de jambe, pirouettes avec fouetté, pirouettes en attitude et en arabesque, pirouettes en attitude sur le cou-de-pied, pirouettes renversées, composées... etc.

Le salut paraît à tout le monde d'une très grande simplicité, mais il n'en est pas ainsi, car la plupart des hommes saluent mal, surtout parmi les danseurs. Pour saluer, le cavalier doit incliner lentement et un peu la tête devant la personne qu'il salue. Puis il se relève lentement et glisse légèrement en même temps le pied gauche en arrière ; lentement encore il rapproche le pied droit du pied gauche. Il est indispensable de glisser le pied gauche et non le droit en arrière, car, si la dame vous offre la main, votre main droite, en s'avançant, doit être sur la ligne perpendiculaire du pied droit resté devant. Après s'être relevé, le cavalier fait deux ou trois pas marchés en arrière, restant

face à la personne qu'il salue; il ne doit tourner le dos qu'à une certaine distance. Dans le salut avec le chapeau, le cavalier, en inclinant le haut du corps et la tête en avant, tient son chapeau de la main droite, le bras abaissé naturellement le long de la jambe droite. La coiffe du chapeau doit être tournée du côté de la jambe droite et jamais en dehors.

Le soin des jambes doit être, évidemment, pour qui veut danser, le premier des soucis; si l'on désire bien les gouverner, il faut faire tous ses efforts pour acquérir de la facilité à les tourner. Pour atteindre ce résultat il faut beaucoup d'aisance à partir des hanches, que les cuisses se meuvent librement et que les genoux soient bien tournés en dehors. Avec de l'exercice et de l'attention, sans prétendre cependant devenir un danseur réputé ou de profession, on en vient à bout, sans de trop grands efforts, et suffisamment pour faire assez bonne figure dans un bal. On ne peut estimer un danseur dont les hanches sont trop contractées, dont les jambes ne peuvent se tourner entièrement en dehors, car ces défauts privent forcément sa danse de son plus grand charme. Au contraire, l'homme dont les mouvements sont libres et souples, dont le cou-de-pied bien détaché permet à la pointe vigoureuse et élastique de se maintenir basse, a vraiment bonne allure.

Ceux qui veulent se livrer aux plaisirs de la

Danse, soit pour son art proprement dit, ou pour les autres agréments plus matériels qu'elle procure, sont bien favorisés de la nature si elle les a doués de jambes légèrement tournées en dehors ; ils ont ainsi un grand avantage, une supériorité incontestable sur ceux dont les jambes sont en dedans, d'abord parce que la vue de celles-ci n'est pas bien agréable à l'œil, même des indifférents, et qu'ensuite, pour eux-mêmes, ceux qui en sont affligés ne peuvent pas raisonnablement espérer qu'ils deviendront jamais de bons danseurs, malgré tout leur travail, tous leurs soins. L'exercice le plus méticuleux ne fera à ceux-là que leur tourner un peu mieux les pieds, en tendre la plante un peu en bas, mais leurs cuisses et leurs genoux resteront toujours dans l'état naturel.

Il est donc nécessaire, avant de prendre des leçons de danse comme un simple amateur, ou plus encore, évidemment, si l'on se voue à cet art, d'examiner avec la plus sévère attention les formes et les moyens de son corps, avant de commencer une entreprise où l'on ne peut réussir sans plusieurs dons de la nature, même s'il ne s'agit que de danser une simple valse correctement. Il faut s'exercer souvent aux mouvements et aux positions du cou-de-pied ; qu'ils soient constants dans leur force et dans leur élasticité ; que jamais l'une des chevilles ne soit plus haute que l'autre. Rendez le cou-de-pied aussi haut et

aussi gracieux que possible et donnez-lui assez de force pour l'exécution de mouvements rapides, vigoureux et le plus élevés possible. L'action de cette partie du pied consiste surtout à élever et à abaisser le talon ; il faut s'exercer à la rendre aisée et forte, car c'est d'elle que dépend l'équilibre de tout le corps. Quand quelqu'un s'élance c'est le cou-de-pied qui porte tout le poids du corps à sa chute et qui, par un mouvement rapide et bien compris, fait tomber le danseur sur les pointes.

Le mouvement du genou est inséparable de celui du cou-de-pied ; il n'en diffère qu'en étant parfaitement tendu et la pointe du pied basse. Le mouvement de la hanche est le point de direction du genou et du cou-de-pied ; il serait impossible à ces derniers de se mouvoir si la hanche ne leur en fournissait les moyens, et, dans quelques pas, les hanches sont encore plus indispensables, puisque, seules, elles sont en mouvement, dans les entrechats et les battements tendus par exemple. Les danseurs qui ont peu de ressort naturel, ou dont les mollets sont pauvres de muscles, sont bien forcés d'avoir recours à leurs cous-de-pieds, qui peuvent à peu près suppléer à la faiblesse des autres parties des jambes, mais non sans beaucoup d'efforts, de fatigue et de travail. Il faut que les pliés soient aisés et précis pour être élégants ; quand on plie trop bas, on est obligé de se donner

ensuite un effort subit ou même une secousse, pour rattraper la mesure que l'on a perdue, et cette transaction rapide du plié au tendu est extrêmement rude et produit un effet aussi désagréable que celui de la roideur. Le moelleux que l'on recherche dépend beaucoup d'une flexibilité proportionnée des genoux; mais le cou-de-pied, par son élasticité, doit contribuer à la grâce du mouvement, et les reins doivent servir d'une espèce de contre-poids au plié que le cou-de-pied enlève ou abaisse avec grâce et délicatesse, tout en restant dans une harmonie parfaite et entière. Il faut que l'ouverture, l'angle qui résulte du plié soit établi sur ces règles et que son dessin soit en tous points pareil à la position du corps et des bras.

Si l'on a le buste un peu long, il faut s'efforcer d'élever les jambes plus que ne le demandent les formules ordinaires; si, au contraire, il est trop court, maintenez-les plus bas que la hauteur habituelle; par ce moyen on pourra cacher l'un et l'autre de ces deux défauts de conformation. Dans les temps et les pas de vigueur, il faut être aussi fort qu'énergique, mais il faut aussi bien faire attention que ces qualités ne se changent pas en défauts par de la raideur et une tension exagérée des nerfs qui, d'ailleurs, serait pénible. Il y a des personnes qui ont les jambes très rapprochées l'une de l'autre; chez le plus grand nombre d'hommes, au contraire, les jambes sont arquées

naturellement. S'il est impossible de corriger tout à fait, c'est-à-dire de faire disparaître entièrement ces défauts, on peut au moins y remédier, mais il faut d'abord placer le sujet les deux pieds en dedans, l'un contre l'autre.

Un homme a les jambes «closes» quand les hanches et les cuisses sont fortement contractées, les genoux épais et paraissant se joindre; lorsque la partie inférieure des jambes, depuis le derrière du mollet jusqu'à la cheville, forment un triangle dont le sol est la base, le dedans du cou-de-pied très fort, le cou-de-pied lui-même haut et le tendon d'Achille mince, long et bien détaché. Les jambes «arquées» ont le défaut opposé : les cuisses étant trop écartées, les genoux trop éloignés l'un de l'autre, les mollets ne se touchent pas, l'espace qu'on ne devrait voir qu'entre certaines parties existant entre toute la longueur des deux membres, ces jambes sont disgracieuses et il est bien difficile de les redresser jamais; elles ont l'aspect de deux arcs de cercle dont les extrémités sont tournées l'une vers l'autre, la courbure en dedans. C'est ce que le populaire appelle des «jambes en tonneau» ou en «manches de veste». Les personnes ainsi faites de cette partie du corps ont généralement le pied long et plat, le dehors du cou-de-pied ressortant et le tendon d'Achille épais, trop près des jointures. On comprend aisément que ces deux vices naturels de conformation, si opposés l'un à

l'autre, démontrent également, chacun en ce qui le concerne, combien les règles de l'instruction à mettre en pratique, les exercices à cultiver avec la plus grande application sont forcés de varier suivant cette conformation même, et combien, surtout, il serait nuisible à tout apprenti danseur de ne suivre, pour tous les cas en général, qu'une seule conduite, uniforme toujours, car il est évident que les études qu'auront à faire deux danseurs aux jambes si différemment conformées ne pourront être pareilles en aucune façon.

Donc, le danseur qui a les jambes closes doit apporter tous ses efforts à en séparer les muscles qui ne sont pas assez éloignés les uns des autres. Il pourra y arriver en s'exerçant avec persévérance à tourner les cuisses en dehors et à marcher beaucoup dans cette position ; cela donnera certainement plus de liberté, en même temps que plus de force et plus de « galbe » à la jambe, le fémur ayant plus d'aise dans la cavité cotyloïde de l'os de la hanche. Les genoux, favorisés aussi par ce mouvement, par cet exercice répété à leur avantage, suivront une direction semblable et, peu à peu, viendront se mettre à leur place. Les rotules, qui gênaient les genoux pour se courber en arrière, s'assoupliront davantage et tomberont perpendiculairement dans la ligne des pointes des pieds; les cuisses et les jambes en arriveront à devenir régulièrement droites et soutiendront vigoureuse-

ment le centre de gravité de tout le corps. Puis, il faut avoir bien soin de garder une flexibilité incessante dans les articulations des genoux, apporter les soins les plus assidus à ce que les jambes semblent avoir plus d'extension qu'elles n'en ont réellement. Sans doute, c'est du travail, c'est de la persévérance, c'est du temps et de la fatigue ; mais, quand on s'y est fait, si on n'en perd plus la coutume, il est presque impossible que ces jambes reprennent leur première et défectueuse conformation.

Le danseur à jambes arquées doit faire tout son possible pour diminuer le degré de l'arc que forment ses jambes en les maintenant le plus longtemps et le plus fortement rapprochées que possible. Il lui faut, comme celui dont les jambes sont closes, pousser vigoureusement et avec persistance le mouvement des cuisses en dehors ; il faut aussi ne pas négliger de maintenir constamment les genoux dans une extension forcée, afin qu'ils acquièrent les qualités du liant et du moelleux qui leur sont indispensables pour se mettre à l'abri de ce vice de la raideur dont nous parlions tout à l'heure. Cependant, il sera toujours difficile à un danseur de profession ainsi conformé d'avoir du succès dans la Danse dite « sérieuse » ou « héroïque ». Il devra plutôt s'appliquer au « demi-caractère », ou à la Danse pastorale et aux pas caractéristiques dits « de genre ». Le danseur

à jambes closes est généralement agréable à voir dans la danse sérieuse et de demi-caractère, et, presque toujours, il fait un artiste bien plus appréciable que le danseur à jambes arquées; sa danse a beaucoup plus de grâce et d'élégance, de ressort et d'élasticité; ses mouvements sont plus délicats, ses pas plus légers, plus ondoyants, plus glissants; il a aussi beaucoup plus de naturel. Mais comme il est rare de le voir posséder la force musculaire de l'autre, il est bien souvent obligé d'avoir recours aux regrettables moyens que sont les aides du cou-de-pied. On ne le verra jamais brillant cavalier dans les entrechats, par exemple, mais on l'y trouvera toujours très correct, irréprochable dans l'élégance de son attitude. On a vu de ces danseurs arriver au parfait dans chaque genre, mais c'étaient des travailleurs et des hommes épris de leur art. Le danseur à jambes closes doit profiter des avantages que la nature lui a donnés pour corriger énergiquement les défauts qu'il en a aussi reçus en partage. Il doit notamment s'efforcer de garder constamment une légère flexibilité dans l'exercice de ses pas et de ses gestes, et surtout bien se garder de ne jamais tendre les genoux, excepté toutefois pour terminer les pas. Par ces sages attitudes, il cachera sans peine, sans même s'en apercevoir lui-même, son défaut de naissance. Le danseur aux jambes arquées doit, au contraire, se donner de la tension autant qu'il

en pourra prendre, en évitant toujours avec le plus grand soin la rudesse, la brusquerie fâcheuse à laquelle porte ce genre d'exécution, et en croisant soigneusement les jambes, de manière à faire disparaître — en partie sinon tout à fait — l'arc de cercle disgracieux qui existe entre elles. Mais il faut bien avouer que, malgré toutes ses peines, tous ses efforts, il n'aura jamais la même assurance du triomphe que le danseur à jambes closes, parce qu'il a trop de force, trop de vigueur, pas assez de moelleux dans les muscles, donc, ses articulations ne pouvant se mouvoir, agir, ni avec aisance ni avec gracieuseté.

Le corps doit être, en général, droit, d'aplomb sur les jambes, sauf, cependant, dans quelques attitudes et particulièrement dans les *arabesques*, où le danseur doit s'incliner en avant et en arrière, suivant la position choisie. Il faut toujours avoir bien soin qu'il pèse également sur les cuisses, que la poitrine soit saillante et la ceinture rentrée autant que possible. Il faut également garder dans la pratique une légère courbure et beaucoup de fermeté dans les reins ; laisser tomber les épaules sans embarras et sans ostentation, porter la tête haute sans fierté, avoir la contenance de l'ensemble aisée, expressive, animée même, mais sans affectation. Le danseur qui veut plaire à ceux qui le regardent doit évidemment s'appliquer à faire preuve de toute l'élégance que toutes les ressources

de son esprit peuvent lui fournir, que tout son talent peut mettre à sa portée dans l'ensemble de son individu, dans le développement gracieux et sans recherche de ses membres et dans la délicatesse, le bon goût de chacune de ses attitudes. Mais, dans la Danse, ce qu'il faut éviter surtout, ce dont on doit se garder comme du pire des vices, c'est de l'affectation, qui rend détestable la figure la mieux interprétée, insupportable le pas le mieux dessiné, ou ridicule le bras aux ronds trop prétentieux ou trop galants. C'est par une attention soutenue à une sage réserve, une simplicité sans fausse modestie, qu'un danseur fait ressortir à son avantage le brillant de sa danse. C'est avec cela que jamais, quel que soit le but qui le guide, il ne perdra le fruit de ses efforts et de son intelligence. La partie supérieure du corps doit être encore plus particulièrement recherchée en son élégance que les jambes, car c'est en elle — il ne faut pas se le dissimuler — que se trouve un des premiers talents — sinon le premier — du danseur.

Il faut porter le buste naturellement, bien cambré sur les hanches, ce qui laisse imprimer à ses mouvements opposés un abandon plein de charme, et ne jamais rien laisser perdre, en aucune occasion ou manière, la grâce de la pose ou la pureté de son caractère de conformation, de la finesse du dessin de ses lignes. La tête, les épaules et le buste doivent être maintenus et encadrés par les bras, qui en

suivent alors les mouvements avec une précision et une harmonie telles que le tout offre à la vue du spectateur ravi un ensemble irréprochable dans lequel les jambes ont aussi leur rôle, naturellement, et non le moindre — nous l'avons montré. Le corps n'a aucune action dans l'exécution des pas; il ne doit que rester ferme, inébranlable, mais cependant souple, docile, suivant fidèlement le jeu des jambes et des bras. L'essentiel, pour lui, est de se garder de la raideur et surtout de la « pose ». Celui qui se secoue le corps de mille saccades en dansant, qui courbe ou relâche les reins pour donner plus de facilité à l'exécution de ses temps, montrant de cette façon, par ses contorsions grotesques, tout le mal qu'il a pour mener à bien leur exécution à peu près juste, devient immédiatement un objet de ridicule pour ceux qui l'observent.

« La position, l'opposition et le port des bras sont peut-être les trois plus grandes difficultés de la Danse, » a dit le maître Blasis.

Noverre, un autre savant émérite, en parlant de l'opposition, dit que « de tous les mouvements exécutés en dansant, l'opposition, ou le contraste des bras avec les pieds, est le plus naturel et cependant le moins observé. « Regardez, par exemple, ajoute-t-il, plusieurs personnes se promener; vous verrez qu'en plaçant le pied droit en avant, le bras gauche tombe aussi naturellement en avant et forme ainsi opposition. Cela me paraît une règle générale, et

c'est en s'y conformant que les danseurs habiles ont acquis la vraie manière de porter leurs bras, en les maintenant en opposition avec les pieds, c'est-à-dire que, lorsque le bras gauche est en arrière, le pied gauche doit être en avant. »

Cette obscurité qui règne sur un des points les plus importants de la Danse, celui de l'opposition, a été un sujet de controverse continuelle entre les danseurs de profession. Qui l'éclaircira ? L'opposition d'une partie d'un solide qui se meut à une autre partie est une loi d'équilibre à l'aide de laquelle les forces de gravitation sont divisées. C'est précisément ce que Noverre désire montrer dans cet exemple de la marche d'un homme ; et, lorsqu'il dit plus loin que l'opposition a lieu chaque fois que l'homme ou le danseur porte une jambe en avant, il pense indiquer que si le pied placé en avant est le pied droit, le bras gauche doit naturellement se porter en avant au même instant, tandis que les membres opposés restent en arrière ; le tout formant un contrepoids à la déviation du corps de sa ligne de gravité. Cette opposition donne au danseur un aspect très agréable parce qu'elle rompt, dans cette personne favorisée de Terpsichore, l'uniformité de ses lignes.

Il y a deux manières de remuer les poignets : en haut et en bas. Lorsque le mouvement doit être fait en bas, le poignet doit être tourné en dedans, la main se mouvant en demi-cercle et

retournant ainsi à sa première position; mais il faut avoir soin de ne pas tourner le poignet avec trop de raideur, car il paraîtrait cassé. Quant au second mouvement, en haut, le poignet doit être arrondi, permettant à la main de se tourner en haut, en faisant un demi-tour, et par ce mouvement la main se trouvera dans la première position pour les bras. Le coude, aussi bien que le poignet, a son mouvement en bas et en haut, avec cette différence que, lorsque vous pliez le coude, les poignets sont pliés aussi, ce qui les empêche de paraître raides, en leur donnant beaucoup de grâce. Il ne faut pas, d'ailleurs, plier le poignet de manière à produire un effet ridicule. On doit observer la même chose pour les jambes quand on plie le genou; c'est alors le cou-de-pied qui complète le mouvement en élevant le pied de la même manière que le poignet et le coude. Ainsi, pour les mouvoir en bas, les bras étant placés, le coude et le poignet doivent être pliés, et, quand les bras sont pliés aussi, étendez-les pour compléter le mouvement, ils retournent à la première position où ils étaient d'abord. Quand vous faites un mouvement des poignets, ils doivent être pliés et ensuite tendus comme lorsqu'ils sont accompagnés du mouvement des coudes. Quant au second mouvement, en haut, les mains étant en bas, les poignets et les coudes doivent être pliés, formant un cercle, en observant que les deux bras forment

en même temps un mouvement exactement semblable à leur première position.

Un danseur qui porte bien ses bras et qui les meut d'une manière gracieuse, suivant les vraies règles de l'art, prouve qu'il a étudié à une bonne école et que son exécution est invariablement correcte. Peu d'artistes se distinguent par un beau style d'exécution des bras, et ce défaut provient généralement, soit de la médiocrité des principes qu'ils reçoivent dans une mauvaise direction, soit même de leur propre négligence, s'imaginant que s'ils possèdent une exécution brillante des jambes, ils n'ont pas besoin d'y ajouter une belle position des bras, s'exemptant ainsi du travail qui demande une étude si importante. Quand les bras accompagnent exactement chaque mouvement du corps, on peut les comparer au cadre qui donne du relief à la peinture. Si le cadre ne s'accorde pas avec la peinture, quelque bien qu'elle soit, elle perd énormément de son effet. Il en est de même pour un danseur; quelque grâce qu'il déploie dans l'exécution de ses pas, si les bras ne sont pas souples et en parfaite harmonie avec les jambes, jamais sa danse n'aura ni grâce ni agrément, et il fera toujours l'effet d'un tableau sans cadre ou mal ajusté dans la bordure. Ceux que la nature n'a pas favorisés de bras arrondis ne sauraient y faire trop d'attention afin de suppléer par l'art à ce que la nature leur a refusé; c'est une des perfections

nécessaires auxquelles l'esprit de tout homme qui désire devenir danseur, dans la vraie acception du mot, doit tendre constamment. Il faut faire en sorte d'arrondir assez les bras pour que les pointes des coudes soient imperceptibles. Le manque d'attention à cet égard mène directement au manque de souplesse et d'élégance, et, au lieu de représenter à l'œil du spectateur des contours arrondis et gracieux, on ne lui laisse voir qu'une série de lignes anguleuses privées de goût et de grâce, désagréables à la vue, et l'on communique à toutes ses attitudes une apparence grotesque et caricaturale qui ne peut être qu'un objet ridicule pour le connaisseur. Il faut que la saignée soit au niveau de la paume des mains, les épaules basses et toujours sans mouvement, les coudes arrondis et bien supportés et les doigts gracieusement groupés. La position et le port des bras doivent être souples et très aisés. Il faut ne leur laisser faire aucun mouvement extravagant et surtout ne pas leur permettre la moindre raideur. Il ne faut point les saccader par l'action et la réaction des jambes : c'est une lourde faute qui suffit à rabaisser un danseur de quelque talent, quelque perfection qu'il ait dans les jambes.

Il faut toujours maintenir le corps droit et la tête haute, même dans les positions les moins difficiles ; sans quoi la danse manquera toujours d'expression et la position deviendra insipide ainsi que l'attitude

du danseur. Dans quelques-unes des premières positions de la Danse, la tête est de face : ce sont des poses d'attitude. Il ne faut jamais laisser la tête clouée perpendiculairement sur les épaules, mais l'incliner légèrement, soit à droite, soit à gauche, soit que les yeux s'abaissent ou s'élèvent ou se dirigent en avant, parce qu'il est essentiel que la tête ait un mouvement naturel de vivacité et qu'elle ne paraisse pas inactive et pesante. Il faut s'efforcer de se maintenir le corps dans un équilibre parfait; que les extrémités ne se départissent jamais de la ligne perpendiculaire qui tombe du centre des clavicules entre les chevilles des deux pieds. Le creux du cou doit correspondre perpendiculairement avec les pieds. Si l'on meut une jambe en avant, il se trouve en arrière de la perpendicularité du pied. Si l'on meut la jambe en arrière, il se trouve en avant, changeant ainsi de place suivant chaque variation de position. Le danseur doit acquérir, en outre d'un port gracieux, un aplomb exact en formant le contrepoids avec chaque partie. C'est ainsi qu'il deviendra capable de faire porter le corps sur une seule jambe ou d'obtenir un style d'attitude élégante sur les deux jambes. Le poids d'un homme qui repose sur une seule jambe est divisé en deux parties égales au point qui supporte le tout, et, dès qu'il se meut, la ligne centrale de gravité passe exactement par l'axe de la jambe qui reste fixée à la terre.

Celui qui porte un fardeau en dehors de l'axe du corps doit nécessairement ajouter, de son propre poids, une quantité suffisante pour former un contrepoids de l'autre côté et déterminer ainsi un équilibre parfait autour du centre de gravité ; mais, dans certaines attitudes que le danseur forme en s'élevant de terre et dans les arabesques inclinées, le centre de gravité ne doit pas être placé de la même manière. Un danseur qui va contre le vent, quelle que soit sa direction, doit maintenir avec soin le centre de gravité sur la ligne qui le supporte. Cette position particulière, que l'on nomme *attitude*, est la plus élégante, mais en même temps la plus difficile que la Danse comprenne. Un danseur qui étudie cette attitude et qui l'exécute bien, ne peut manquer d'être remarqué comme un homme qui a acquis les meilleures notions de son art. Rien de plus agréable à l'œil que ces charmantes positions que nous nommons *académiques* et qui dérivent de quelques bas-reliefs antiques, de plusieurs fragments de peinture grecque et des peintures à fresque du Vatican exécutées d'après les beaux cartons de Michel-Ange et de Raphaël.

Les professeurs de Danse ont introduit le terme d'*arabesques* dans leur art, comme il existait en peinture et en architecture, pour exprimer des groupes pittoresques formés de danseurs et de danseuses entrelacés de mille manières différentes

par le moyen de guirlandes, d'anneaux, de cerceaux entourés de fleurs, et quelquefois d'anciens instruments champêtres qu'ils tiennent dans leurs mains. Les *attitudes* enchanteresses et ainsi diversifiées rappellent ces bacchanales délicieuses que l'on voit sur d'antiques bas-reliefs, et, par leur légèreté aérienne, leur variété, leurs agréments et les nombreux contrastes qu'elles présentent successivement, elles ont en quelque sorte le nom *arabesque* naturel et propre à l'art de la Danse. Les danseurs doivent apprendre dans ces peintures et ces sculptures pudiques la vraie manière de se déployer avec goût et gracieusement. C'est une source de beautés où devraient puiser tous ceux qui désirent se distinguer par la pureté et la correction du dessin de leur danse. Les attitudes, les poses et les arabesques peuvent varier à l'infini ; le moindre changement dans la pose du corps, dans les oppositions des bras ou les mouvements des jambes peuvent, en se combinant heureusement, produire une immense diversité. C'est au bon goût du danseur à décider de la meilleure manière de les combiner ou de les changer, en les appropriant au style et au caractère de sa danse.

Il faut que les grands temps soient hardis, libres et dégagés, les exécuter avec la plus minutieuse précision, et, en les commençant, être droit et ferme sur ses jambes. Dans tous les pas terre à terre, on ne saurait être trop actif du cou-de-pied,

ni trop baisser les pointes, l'un donnera beaucoup de brillant à l'exécution, l'autre la rendra légère et gracieuse. Un bon danseur doit donner à ses pas de l'ombre et de la lumière — si nous pouvons nous exprimer ainsi — et en marquer distinctement chaque variation par une grande exactitude d'exécution. Dans toutes les élévations il faut développer une vigueur nerveuse et que les pas d'élévation contrastent agréablement avec la rapidité des terre à terre, sans jamais oublier, d'ailleurs, de régler le choix des pas d'après le genre de Danse que l'on a adopté et aussi d'après sa constitution physique.

Dans les *enchaînements*, il faut que la variété et la nouveauté soient le but constant du danseur, qu'il en étudie soigneusement la composition, qu'il fasse tout ce que son goût lui indiquera pour être agréable ou à celles avec lesquelles il dansera ou à ceux qui les regarderont, à moins que ce ne soit à tous en même temps. A ces enchaînements ne mêlez jamais de pas élevés ou difficiles, qui exigent de la force pour les exécuter. Gardez-vous également d'y mettre de la froideur par des poses trop larges; l'une ou l'autre de ces fautes rendrait nul tout l'effet favorable produit par l'ensemble d'un enchaînement harmonieusement rendu cependant par une musique vive, gaie et entraînante.

L'entrechat est un des plus jolis pas de la Danse; il est brillant, alerte et plein de grâce. En voici la

définition : Les jambes du danseur se croisent rapidement et retombent soit à la cinquième position ou en attitude sur une jambe, comme dans l'entrechat à cinq, à neuf, la cabriole, les brisés et les ronds de jambes en l'air. Tous ces pas, finissant sur une jambe, doivent également être terminés en quelques-unes des attitudes ou arabesques dont nous avons parlé tout à l'heure. Les entrechats commencent ordinairement par un assemblé, un coupé ou un jeté ; le corps, s'élançant alors en l'air, les jambes passent à la cinquième position pour se croiser et se couper. Dans les entrechats, on peut couper quatre, six, huit, dix et même douze fois si on a assez de vigueur pour en battre ce nombre ; quelques danseurs arrivent même à passer des entrechats à quatorze, mais il faut, pour atteindre ce résultat, négatif en somme puisqu'il ne prouve rien comme art proprement dit, des efforts d'un effet peu agréable à la vue, amenant forcément des contorsions pénibles pour celui qui les subit et pour ceux qui les voient et qui ne donnent rien que cette mauvaise impression au spectateur : la surprise de la force extraordinaire des muscles d'un sauteur. Ces démonstrations peuvent être excellentes faites par des danseurs de cordes ou par des artistes (?) de places publiques ; elles ne valent rien au théâtre et encore moins dans un bal de société où une bonne compagnie est assemblée et où la force n'a jamais rien prouvé

que de la part des animaux. Puis, il arrive aussi que le danseur qui se livre à ces exercices, périlleux pour lui et si peu réjouissants pour ceux qui le regardent, se trouve un jour pris à son propre jeu. S'efforçant de passer des entrechats à un trop grand nombre de coupés, soudain il ne peut plus les achever à temps, et son corps, battu de secousses nerveuses, saccadé par des mouvements beaucoup trop précipités, présente, dans cette rapidité vertigineuse et dangereuse, le triste spectacle des contorsions que nous venons d'indiquer.

A vouloir trop forcer... a dit le doux philosophe :

Nous ne ferions rien avec grâce.

Les entrechats les plus élégants sont à six, l'entrechat à six ouvert fait par une ouverture au troisième coupé et l'entrechat à huit. Les entrechats suivants : entrechat à cinq dessus, entrechat à cinq dessous, en arrière et en avant, entrechat à cinq de côté et en arrière, sissonne battue en avant et sissonne battue derrière, entrechat à gauche sur une jambe, entrechat à sept et en arrière, la cabriole à un et à deux temps, la cabriole italienne en avant et en arrière, les deux ronds de jambes en dehors et en dedans, etc., peuvent être faits en tournant, exceptés : l'entrechat à cinq de côté et en arrière, l'entrechat à sept en avant et la cabriole. L'entrechat à six se fait en tournant.

Chez les danseurs « clos » la contraction des muscles occasionnée par les efforts de l'élan raidit chaque articulation et force chaque partie à revenir à sa place naturelle ; les genoux, ramenés alors en dedans, reprennent leur force primitive qui s'oppose tout à fait aux battements de l'entrechat. Plus les jambes se réunissent à l'extrémité supérieure et se séparent à l'extrémité inférieure, plus elles sont incapables de battre ou de croiser. Elles restent donc sans mouvement pendant l'action des genoux, qui paraissent en conséquence se frotter étrangement l'un contre l'autre, et l'entrechat, alors, n'étant ni jeté, ni battu, ni croisé aux pieds, ne peut avoir ni la rapidité ni le brillant qui en font le principal mérite. Quant aux danseurs « arqués », ils sont nerveux, rapides et très beaux dans tous les pas qui exigent plus de force que d'agilité : nerveux et légers par rapport à la direction de leurs faisceaux musculaires et à l'épaisseur ainsi qu'à la résistance de leurs ligaments articulaires ; rapides, parce qu'ils croisent plus du bas que du haut, leurs jambes n'ayant que très peu de distance pour le battement, et très beaux, enfin, très brillants, à raison du jour que l'on aperçoit à travers les jambes, croisées ou non. Ce jour est justement ce que l'on peut appeler le *clair-obscur* de la Danse, car, si le temps de l'entrechat n'est ni croisé ni battu, mais, au contraire, caché ou frotté l'un contre l'autre, il n'y a

pas de jour pour faire valoir l'ombre, et alors les jambes, trop rapprochées, présentent une masse peu distincte, sans brillant, sans grâce et sans effet conséquemment. Ces danseurs, généralement, sont peu déliés, parce qu'ils comptent principalement sur la force de leur corps — et c'est cette force, précisément, qui les empêche le plus d'acquérir du liant, du moelleux, de l'aisance, donc de la grâce. Dans les entrechats et les pas d'élévation, un danseur peut déployer à son gré chaque attitude et arabesque. Les positions les plus belles sont, à notre avis : entrechat et pas d'élévation le corps incliné en avant, entrechat et pas d'élévation le corps penché en arrière. L'élévation ordinaire d'un bon danseur doit être d'environ 66 centimètres.

En première position, les jambes sont très étendues, les deux talons rapprochés l'un contre l'autre, les pieds complètement en dehors, en ligne droite. En seconde position, les jambes sont plus écartées, mais seulement de la longueur du pied. En troisième position, les pieds sont demi-croisés et rapprochés l'un de l'autre. En quatrième position, les pieds sont placés comme en troisième, avec cette seule différence qu'ils se croisent sans se toucher. En cinquième position, les pieds se croisent entièrement l'un l'autre, de la pointe au talon. Dans toutes ces positions les genoux doivent être tendus, sans élever les talons de terre ; mais, pour

donner de la flexibilité et de la force aux cous-de-pieds, il faut souvent exécuter les positions sur les pointes.

Le *battement* consiste dans le mouvement de la jambe qui est en l'air pendant que l'autre jambe supporte le corps. Il y a trois espèces de battements, savoir : les *grands battements*, les *petits battements*, les *battements sur le cou-de-pied*. Les premiers se font en détachant une jambe de l'autre et en l'élevant à la hauteur de la hanche dans toute son étendue. Après l'exécution du battement, les jambes se placent de nouveau en cinquième position. On les croise derrière ou devant. Les *grands battements* forcent le danseur à tourner complètement ses jambes en dehors et lui donnent beaucoup de facilité sur les mouvements des cuisses, pour les hauts développements et l'exécution des grands temps. Les *grands battements* se font en avant et en arrière. Les *petits battements* se font de la même manière; mais, au lieu d'élever la jambe en l'air on la détache seulement un peu de l'autre jambe sans que les pointes quittent la terre. Les *petits battements sur le cou-de-pied* sont des mouvements préparés par la hanche et le genou. La hanche guide la cuisse dans son ouverture, et le genou, par sa flexion, achève le battement en forçant la partie la plus basse de la jambe de croiser soit en avant, soit en arrière de la jambe qui reste à terre. Supposons que vous posiez sur le pied

gauche, la jambe droite en seconde position et le pied droit touchant la terre du talon. Croisez devant la gauche en pliant le genou et l'ouvrant de côté, pliez le genou de nouveau en croisant le pied en arrière, ouvrant aussi de côté, et ainsi de suite pour exécuter plusieurs de ces battements l'un après l'autre. Augmentez graduellement la rapidité des mouvements jusqu'à ce qu'elle soit telle que l'œil ne puisse la suivre. Ces battements sont d'un très joli effet et donnent beaucoup de brillant au mouvement des jambes. On doit aussi en exécuter beaucoup en laissant les deux jambes sur les pointes.

Les *ronds de jambes* sont aussi un des plus captivants attraits de la Danse. Pour les commencer en dehors, il faut prendre la position que nous venons d'indiquer pour les petits battements. Supposons que ce soit la jambe gauche qui pose à terre pendant que la droite, en seconde position, est préparée pour le mouvement, et faites-lui décrire un demi-cercle en arrière, ce qui porte les jambes à la première position, et continuez alors sur ce mouvement jusqu'à ce que le cercle soit complet, finissant à la place d'où le pied est parti : c'est ce que l'on appelle techniquement un *rond de jambe*. Les *ronds de jambes* en dedans se commencent à la même position ; mais la jambe droite, au lieu de commencer le cercle en arrière, le commence en avant. Quand on com-

mence à apprendre la Danse et que l'on a exécuté les *ronds de jambes* sur terre, il faut s'exercer à les faire en l'air, en élevant la jambe de support sur la pointe du pied. Dans les premiers exercices, le débutant doit poser ses mains sur un appui, de manière à se tenir droit et à employer alternativement l'une et l'autre jambe. Quand on a acquis un peu de facilité, point n'est plus besoin de la main pour se soutenir et l'on doit s'exercer alors à acquérir de l'aplomb et de l'équilibre, qualités essentielles à un bon danseur. C'est par ce moyen que l'on acquiert la force et la facilité d'exécuter toute espèce de pas. Il faut journellement répéter cet exercice pour s'y fortifier, y acquérir de l'expérience et du savoir, car le plus grand talent lui-même, pour conserver sa perfection, a besoin d'une application continue, d'une étude constante.

Le *temps* est un mouvement de jambe, la partie d'un pas; il est simple ou composé, selon qu'il comporte des mouvements.

Les *pas* sont les divers arrangements des jambes qui se meuvent ou qui sautent en ligne ou en cercle. On appelle généralement *pas* une combinaison de ces mouvements. Anciennement, la théorie du *pas* était toute différente de celle d'aujourd'hui; elle impliquait l'idée d'un seul mouvement de pied, et, par conséquent, elle se confondait avec le mot *temps*, qui doit être employé cependant,

car un *pas* n'est qu'un composé de *temps*. Voici la théorie des cinq pas pris dans son ancienne acception : 1° Le pas droit qui se fait en ligne droite; 2° le pas grave ou ouvert, qui est fait en écartant, pendant que l'on marche, un pied de l'autre et en décrivant un demi-cercle; 3° le pas battu, ainsi appelé lorsqu'on passe une des jambes par-dessus ou par-dessous l'autre ; 4° le pas tourné, quand, par un tour des jambes, on décrit un cercle entier avec le pied en avant ou en arrière. Il s'appelle aussi tour de jambes; 5° le pas tortillé, lorsqu'on fait mouvoir un pied sur une ligne parallèle à celui qui est posé à terre et qu'en le posant à terre on le remet à angle droit. Le pas, en un mot, est *tortillé* quand, en partant, on tourne la pointe du pied en dedans et qu'en le posant on le retourne en dehors. La hanche prend alors part au mouvement et en facilite l'exécution par le dehors qu'elle possède.

Au moyen âge, la Danse comprenait plusieurs autres pas, usités dans ce qu'on appelait alors des contredanses, lesquelles n'avaient aucun rapport avec les nôtres d'aujourd'hui, ainsi que nous l'avons vu dans un autre passage de notre livre. Nos aïeux avaient le pas neuf ou pas relevé, qui se faisait en se relevant après avoir plié au milieu d'un pas; le pas balancé, ou balancement, lorsqu'on se jetait à droite ou à gauche sur la pointe du pied pour faire ensuite un coupé; le pas coupé,

qui s'entendait quand, après avoir fait un pas alerte, ou seulement mouvementé, on en faisait un autre plus lent; le pas dérobé, lorsque les deux pieds se mouvaient en même temps dans un sens opposé; le pas glissé, quand on faisait un pas plus grand qu'il ne devait l'être naturellement — car sa grandeur était déterminée par la largeur des épaules; le pas chassé, ou simplement *chassé*, quand on pliait avant de mouvoir les pieds, pour en chasser un en avant ou en arrière ; le pas tombé, lorsqu'on ne tombait qu'après avoir posé le pied qui s'était mis en mouvement; enfin, les pas *mignardés*, qui étaient ainsi appelés quand le mouvement des pieds suivait les dimensions portées sur les notes de la musique.

LES RÉVÉRENCES

La *Révérence*, qui était jadis d'un cérémonial très apprécié de nos aïeux et que l'on plaçait au commencement de tous les ballets et de la plupart des danses, se composait de deux parties de quatre mesures chacune : la révérence proprement dite et la contenance. La révérence grave avait quatre temps ; le premier temps était la position d'attente. On se tenait droit, tourné vers la dame, le pied gauche dépassant de moitié le pied droit distant de quatre pouces environ. Au second temps, on retirait le pied en arrière, les deux pointes en ligne, les pieds posés à plat sur le sol. On inclinait légèrement la tête et le corps en tendant les jarrets. Au troisième temps, on séparait les pieds et on fléchissait les genoux gracieusement. Au quatrième temps, on se redressait, ramenant les

deux pieds côte à côte et relevant la taille et la tête. La révérence était faite avec le pied gauche, celui du côté du cœur, qu'on offre à sa dame, tandis qu'on s'appuie sur le côté droit, le plus fort et le plus ferme du corps. Tout mouvement de danse commençait du pied gauche, le droit étant immobile dans la révérence, et toujours on le ramenait le moins possible. La petite révérence était en quatre demi-temps : position d'attente, retrait du pied en arrière et salut, flexion légère des genoux, réunion des deux pieds ; l'ordre suivi était le même que pour la révérence grave. Il y en avait une troisième, dite des *cascardes* ou de demi-mesure.

Dans celle-ci on laissait passer les deux premières mesures en restant les pieds réunis. A la troisième on avançait un peu le pied gauche, puis on le ramenait; enfin on sautait légèrement des deux pieds et on retombait au quatrième temps. Ce mouvement de saut devait être accompli en une demi-mesure de musique. On pouvait encore combiner cette révérence avec la première. La révérence achevée, le mouvement se continuait par la contenance correspondante. La contenance grave occupait quatre mesures. On y glissait le pied gauche à quatre pouces vers la gauche et on plaçait parallèlement le pied droit, ou bien encore on plaçait le talon droit à la hauteur du milieu du pied gauche. Simultanément on

s'inclinait avec grâce et on se relevait comme dans la révérence, puis on se rengorgeait. La contenance simple n'était autre chose que la précédente abrégée en deux mesures. Au premier temps on avançait le pied gauche, plaçant son talon vis-à-vis la pointe du pied droit, à quatre ou cinq pouces de distance, et on se dressait de son air le plus digne. Après une pause au milieu du deuxième temps, on ramenait le pied droit à côté du gauche et on inclinait légèrement le corps.

Voici aussi la théorie de l'ancienne *Révérence*, décrite par Rameau, le célèbre maître en l'art de l'enseigner, ainsi que le menuet : « Pour la révérence en avant, le corps droit, glissez le pied devant vous, soit le droit, soit le gauche, pour le porter à la quatrième position ; le corps ne doit incliner ou plier qu'après que vous avez commencé de passer le pied, parce que le corps suit la jambe et qu'elle doit se faire de suite. Le genou est alors obligé de se plier par le poids du corps. L'inclination du corps se fait selon la personne que l'on salue. En pliant la ceinture n'étendez pas le

genou de la jambe qui reste derrière, car elle ferait lever la hanche. En vous redressant, laissez poser le corps sur le pied de devant, ce qui donne à celui de derrière la liberté de se porter d'un autre côté pour faire une autre révérence. Quant à la révérence en passant, elle se fait comme celle en avant, excepté qu'il faut effacer le corps en passant devant les personnes que vous saluez. Effacer signifie que vous vous tournerez à demi du côté des personnes, mais en glissant devant soi le pied qui se trouve de leur côté, soit à droite, soit à gauche, en se pliant de la ceinture et en inclinant la tête. »

De nos jours ces courbettes d'abaissement, indignes d'hommes fiers de ce titre, n'existent plus..... heureusement. Le corps entier doit rester droit et noblement porté; seuls les genoux plient un peu.

La révérence est à présent pour la dame ce que le salut est devenu pour le cavalier; mais il faut reconnaître que, si elle s'est dépouillée de son caractère de servitude de jadis, elle a perdu aussi, depuis quelques années, la plus grande partie de sa grâce et de son élégance autrefois si recherchées,

maintenant si dédaignées. Ce sont les modes anglaises et américaines qui ont remplacé, par leur ridicule, trivial, grossier et irrévérencieux *shake-hand*, la si coquette, la si séduisante révérence de nos aïeules, comme ce sont encore les laiderons d'outre-Manche qui, parce qu'elles ont les jambes comme leurs fourreaux de parapluie ou nos *tuyaux de poêle*, ont imposé le bas noir à nos jolies femmes — telles des séminaristes de l'autre sexe — nous privant, à jamais peut-être, de la douce poésie du bas blanc qui a tant fait rêver nos pères, qui allait si bien à une jambe bien faite, à un pied bien chaussé, et particulièrement à nos danseuses. Quand donc les si belles filles du pays des lys et du ciel bleu ne singeront-elles plus — au moins par leurs jambes et par leurs horribles pieds surtout — ces si laides ladys nées du brouillard et de la suie des cheminées ?...

Grâce à la façon dont sont faites nos révérences actuelles, c'est-à-dire sans que le haut du corps ni la tête penchent en avant — ainsi que nous venons de l'indiquer — la dame, en cette position, reste placée avec toute la dignité, toute la noblesse, toute la fierté que comportent son sexe et ses qualités. La révérence, dans nos bals de société et dans les grandes cérémonies, s'exécute en trois temps. 1^er^ temps : plier également les deux genoux, mais insensiblement, sans la moindre exagération, sans, surtout, de ce qu'on nous par-

donnera de définir, pour bien rendre notre pensée : « reculade du train de derrière avec les deux pieds fichés au parquet. » 2e temps : glisser le pied gauche en arrière ; 3e temps : ramener le pied droit devant, à la troisième position, en se retirant un peu de la personne saluée. Le plié des genoux est en rapport, pour le cavalier, avec le degré révérencieux que lui indique la qualité de la dame qu'il salue.

L'usage de se serrer la main est entré depuis longtemps dans nos mœurs et le baise-main n'existe plus guère. Aujourd'hui, soit dans le salut, soit dans la révérence, on s'offre réciproquement la main droite ; toutefois, un monsieur saluant une dame doit attendre qu'elle en prenne elle-même l'initiative en élevant la main. La saluer sans cette précaution, et alors même qu'elle regarderait le cavalier, serait de la part de celui-ci une grosse maladresse qui risquerait de gêner la dame et de la mettre dans l'embarras. Cette mode de se serrer la main force la dame, dans sa révérence, à tirer toujours son pied gauche en arrière, afin que le haut du corps reste droit devant la personne saluée et que le pied droit ne se trouve pas en arrière, en opposition avec la main droite avancée et offerte.

Si Rameau nous a fixés sur les Révérences et leur théorie au temps de la vieille aristocratie française, Compan va nous rapprocher un peu de celles

de notre époque, puisque son dictionnaire est de 1787, donc à deux pas de la Révolution.

Or, de son temps on distingue trois sortes de révérences : la *Révérence en avant*, la *Révérence en passant* et la *Révérence en arrière*, qui est celle qui marque plus de respect en ce qu'elle est arrêtée et pliée plus profondément.

Pour la révérence en avant, le corps droit, il faut passer le pied doucement devant vous, en laissant le corps posé sur le pied de derrière dont le genou est obligé de se plier par le poids du corps, au lieu que la jambe gauche qui est devant doit être fort étendue; l'inclination du corps se fait de suite, plus ou moins profonde, selon la qualité des personnes que vous saluez ; la tête même s'incline, ce qui est encore une des parties essentielles de la révérence.

En pliant la ceinture, n'étendez pas le genou de la jambe qui reste derrière, parce que cela ferait paraître la hanche et le corps de travers, au lieu qu'étant comme nous l'indiquons toutes les parties se soutiennent par leur opposé. Mais, lorsque vous vous redressez, que ce soit avec la même douceur que vous vous êtes plié, et, en vous redressant, laissez poser le corps sur le pied de devant, ce qui donne la liberté à celui de derrière d'agir, soit pour aller en avant ou se porter à côté pour faire une seconde révérence qui s'exécute ordinairement en arrière.

Quant à la *Révérence en passant*, elle se fait comme celle en avant, excepté qu'il faut effacer le corps en passant devant les personnes que vous saluez. Effacer signifie que vous vous tournez à demi du côté qu'elles sont, mais en glissant devant soi le pied qui se trouve de leur côté, soit à droite, soit à gauche, en se pliant de la ceinture et en inclinant la tête en même temps. Cette révérence se pratique différemment selon les différents lieux où l'on se trouve; par exemple lorsque vous passez dans la rue il ne le faut faire que très légèrement : c'est, à proprement parler, une révérence en marchant. Mais celles qui se font dans les promenades où se trouve assemblé ce qu'on appelle le beau monde, il ne faut pas les faire avec la même légèreté; elles doivent être exécutées plus modérément, elles ont aussi beaucoup plus de grâce.

Il faut observer, lorsque vous pliez le corps, de ne pas incliner si fort la tête que l'on ne puisse point vous envisager, faute qui serait d'autant plus grossière que vous jetteriez la personne dans le doute de savoir si c'est elle que vous saluez. De même, avant de commencer votre révérence, il faut regarder modestement la personne; c'est ce qu'on appelle adresser la révérence.

Les *Révérences en arrière* se font différemment de celles en avant, aussi sont-elles plus respectueuses. Le corps posé sur le pied droit et le gauche prêt à partir, vous le tirez doucement

derrière le droit, à la troisième position, en vous relevant à mesure que vous tirez le pied derrière, ce qui remet le corps dans son aplomb et fait l'étendue de votre révérence. Pour prendre l'habitude de les bien faire, c'est d'en faire plusieurs de suite, ce qui est d'autant plus facile que le pied tiré derrière ayant fini l'étendue de son pas, vous laissez porter le corps dessus, et de là vous portez le pied de devant à côté pour en refaire une autre et continuer d'en faire des deux pieds, afin que vous les fassiez également d'un pied comme de l'autre.

Les demoiselles n'ont pas les mêmes embarras que les messieurs pour faire leurs révérences. Il suffit qu'elles se présentent bien, qu'elles portent les pieds en dehors, les glissent à propos, plient les genoux également et qu'elles tiennent la tête droite, le corps ferme et les bras bien placés.

La *Révérence en avant*, pour les demoiselles, consiste à glisser doucement le pied devant jusqu'à la quatrième position et laisser poser le corps sur les deux jambes, puis plier doucement les genoux, sans plier de la ceinture; au contraire, le corps doit être droit, sans chanceler, ce qui arrive très souvent lorsque les pieds sont mal placés; mais lorsque vous êtes pliée assez, vous vous relevez avec la même douceur, ce qui termine cette révérence.

Enfin, la *Révérence en arrière*, pour les demoi-

selles, se fait en portant le pied à côté, soit le droit, soit le gauche; on fait un pas à côté à la deuxième position. Le corps se pose sur ce pied et l'on tire l'autre tout auprès, les deux talons à côté l'un de l'autre, à la première position; puis il faut plier les genoux également, et très bas, et vous relever avec la même douceur que vous vous êtes pliée; mais si vous devez en faire une seconde, il faut laisser poser le corps sur le pied que vous avez tiré. Vous portez l'autre pied à côté et vous faites la même chose de l'autre pied. Il faut prendre garde de tirer le pied et de plier en même temps, ce qui dérange le corps de son aplomb et fait chanceler.

Disons maintenant quelques mots des révérences en entrant dans une compagnie, dans une assemblée, dans un salon du monde élégant.

Il faut avancer dans la place de deux ou trois pas tout de suite, pour vous donner le temps d'adresser vos révérences; ensuite faire la première en avant, et, en vous relevant, poser le corps sur le pied qui a passé devant et porter celui de derrière à côté sur une même ligne, à la deuxième position, pour faire votre révérence en arrière. Ces deux révé-

rences faites, s'il se trouve du monde placé à droite ou à gauche, vous faites des révérences en passant de côté et d'autre en marchant au milieu de la compagnie. Si vous avez à parler à quelqu'un, vous allez l'aborder en faisant des révérences pareilles à celles que vous avez faites en entrant, et, en quittant, vous faites deux révérences en arrière et d'autres en passant, autant que la civilité le permet, ce qui n'a point de limites, l'usage du monde étant le maître.

LA PAVANE

On a beaucoup discuté pour savoir quelle était la véritable étymologie du mot « Pavane ». Les uns ont prétendu que *pavana* était l'abréviation de *padavana*, padouane, danse de Padoue. Brantôme la nomme *pavane* d'Espagne et un auteur qui écrivait en 1783 s'exprime en ces termes : « Les chevaliers menoient la Pavane sans quitter le harnois ni la cotte d'armes; les hommes à pied, approchant des femmes, tendoient les bras et les mantes en faisant la roue comme les coqs d'Inde ou les paons. » Selon d'autres, la Pavane aurait été inventée par Fernand Cortez, au Mexique. C'était surtout une danse de cour, s'il faut en croire l'auteur de l'*Art poétique*, Vauquelin :

Car depuis que Ronsard eut amené les modes
Du tour et du retour et du repos des odes,
Imitant la pavane ou du roi le grand bal,
Le François n'eut depuis en Europe d'égal.

Il est vrai que la Pavane portait aussi quelquefois le nom de *grand bal*, et voici l'avis que Compan en donne dans son *Dictionnaire* : « C'est une danse grave, venue d'Espagne, où les danseurs font la roue l'un devant l'autre, comme les paons font avec leur queue, d'où lui est venu le nom. Les gentilshommes la dansaient avec la cape et l'épée, les gens de justice avec leurs longues robes, les princes avec leurs grands manteaux, et les dames avec les queues de leurs robes abaissées et traînantes. On l'appelait le grand bal parce que c'était une danse majestueuse et modeste. »

Il nous semble que toutes ces controverses sont mises d'accord par Thoinot-Arbeau, qui, dans son précieux livre sur l'*Orchésographie*, explique la confusion de tous les écrivains qui, jusqu'à lui, ont disserté sur la Pavane par ce seul fait qu'il y aurait eu deux Danses de ce nom : la Pavane ordinaire et la Pavane d'Espagne. Il dit à propos de celle-ci qu'elle « se danse par mesure binaire, médiocre, soubz l'air et avec les mouvements, dont s'ensuyt la tabulature, et, quand on l'a dansée en marchant, en avant pour le premier passage, il la fault rétrograder en desmarchant ; puis, continuant le même air, on fait avec aultres nouveaulz

mouvements le second passage, puis les aultres, conséquemment, lesquels pourrez apprendre tout à loisir ».

Catherine de Médicis, paraît-il, dansait à merveille la Pavane et y apporta beaucoup de perfections, la rendit plus vive et plus gracieuse. Sous le règne de Henri III, elle était particulièrement du goût des gentilshommes de la cour et les successeurs de ce monarque la prisèrent également beaucoup. La Pavane arriva ainsi jusqu'à nos jours et elle avait encore une place brillante au premier rang de nos danses de salon il n'y a encore que trois ou quatre ans.

D'après Thoinot-Arbeau, elle se dansait avant la basse danse, et il ajoute :

Nos joueurs d'instruments la sonnent quand on meyne espouser en face de la Sainte Eglise une fille de bonne maison... et les dites pavanes jouées par haut bois et sacquebutes qui les appellent le *grand bal* et les font durer jusques à ce que ceux qui dancent aient circuit deux ou trois tours dans la salle, si mieulx ils n'aiment la dancer par marches et desmarches. Le gentilhomme la peut dancer ayant la cappe et l'espée et vous aultres, vestus de vos longues robes, marchant honnestement avec une gravité posée, et les damoiselles avec une contenance humble, les yeulx baissés, regardant quelquefois les assistants avec une pudeur virginale.

Elle servait aux rois, princes, seigneurs graves

pour se montrer, *se pavaner* en quelque jour de festin solennel, avec leurs robes et leurs manteaux de parade ; les reines, les princesses, les dames de la cour les accompagnaient, les longues queues de leurs robes portées par des demoiselles. On pouvait jouer l'air des pavanes avec des épinettes, des hautbois ou d'autres instruments, mais le tambourin se prêtait plus particulièrement à cette danse. La Pavane subissait parfois quelques modifications, desquelles elle ne souffrait pas si le danseur avait du talent; quelques-uns découpaient le double qui était entre les deux simples, en le remplaçant par des pas et des sauts, lesquels retombaient sur la même cadence et étaient de la même durée de temps. De tels découpements et mouvements de pieds légèrement faits modéraient la gravité de la Pavane. Les danseurs agiles et élégants y pouvaient faire autant de découpements ou de hachures qu'il leur plaisait pourvu qu'ils retombassent à leur cadence, le pied prêt à la marche.

La Pavane était dansée au cours des cortèges et des processions galantes se rendant au bal, mais les grands seigneurs et les dames dites « matrones de bon et pudique jugement », à l'encontre des danses plus que voluptueuses que l'on avait introduites à la cour, regrettèrent bientôt, et vivement, la Pavane sage et digne d'attitude. La Pavane d'Espagne vint essayer de donner un autre cours aux idées, mais sans grand succès. Elle compor-

tait les mouvements que voici : pied gauche avancé, pieds joints pour un simple à gauche ; pied droit avancé, pieds joints pour un simple à droite ; pied gauche avancé, pied droit approché pour pied en l'air; sauts et autres gesticulations tant en marchant qu'en rétrogradant ; pieds joints, pied en l'air droit; pied en l'air gauche, pied en l'air droit, pieds joints.

Voici comment on danse aujourd'hui la Pavane, ainsi que l'a transcrite M. Desrat :

Sur une mesure *lente*, en deux temps, avec le pas suivant fait tantôt en avant, en arrière, de côté et en tournant. Pas : pied droit : 1er temps, plier les genoux en glissant le pied droit ; 2e temps, étendre la jambe gauche devant la droite, la pointe du pied très tendue et touchant seule la terre. Pour le pied gauche, prendre le mouvement en sens inverse, et pour tourner s'élever sur la pointe du pied tombant à terre en rapprochant l'autre pied devant.

PAVANE. — *1re reprise* : Deux couples se placent vis-à-vis l'un de l'autre, le cavalier à gauche de sa dame ; ils décrivent un grand demi-cercle sur leur droite pour changer de places. Le pas de Pavane se fait à droite. Les cavaliers soutiennent très élevées les mains de leurs dames, et, après les changements de places, les couples se saluent; ils répètent le même mouvement pour revenir à leurs places primitives.

2e reprise : Les deux couples font quatre pas de pavane en avançant sur leur droite et s'arrêtent en face l'un de l'autre au milieu du salon. Ils se saluent, ils s'avancent ensuite l'un vers l'autre par deux pas de Pavane et font une pirouette sur la pointe, chaque cavalier exécutant ce tour avec la

dame de son vis-à-vis. Les cavaliers se retournent pour faire face à leurs dames, et par quatre pas de pavane reprennent leurs premières places. Dans ce retour, les cavaliers conduisent leurs dames par la main droite de chacune, mais soutenue, élevée dans leur main gauche. Cavaliers et dames se saluent lentement en faisant un temps sur les pointes préalablement.

3e reprise : Un cavalier seul décrit un grand demi-cercle à gauche par quatre pas de Pavane, et,

arrivé devant la dame de vis-à-vis, salut et révérence avec elle ; il revient à sa place par le même demi-cercle, et, avec sa dame, salut et révérence. Le second cavalier recommence le même mouvement.

Coda : Les deux couples s'avancent, sans se donner les mains, par quatre pas de Pavane ouverts à droite et à gauche; ils se saluent, les cavaliers tournent vis-à-vis de leurs dames, les saluent et les reconduisent à la place où ils les ont invitées. Souvent on termine par une promenade et saluts, comme on l'a fait en commençant la danse.

Donnons encore, pour la meilleure éducation de nos lecteurs, la description d'une Pavane due à l'art consommé d'un professeur de haute distinction, M. de Soria, qui l'avait intitulée *Pavane Médicis* et qui eut en son temps un énorme succès. Elle donne à peu près l'idée des pas et des mouvements, sinon des gestes et des attitudes de l'ancienne pavane de Thoinot-Arbeau :

Elle devait être exécutée par deux couples en pas marchés sur une mesure à quatre temps très lente. Elle demandait beaucoup de tenue, de grâce, de majesté. Le pas qui était fait pendant toute la danse s'appelait *pas marché* et s'exécutait ainsi : On marchait en glissant sur la pointe du pied, un pas par temps de musique ; si c'était du pied droit que l'on commençait : pied droit, pied gauche, pied droit, pied gauche. Pour exécuter la deuxième mesure, on recommençait du pied gauche. Le quatrième

pas était un pas allongé et élevé légèrement, la jambe en avant.

Les cavaliers se plaçaient en face de leurs dames, faisaient un salut en exécutant un quart de cercle à droite et les dames une révérence en faisant un quart de cercle à gauche ; puis ils se donnaient la main, le cavalier soutenant la main gauche de sa dame dans sa main droite, les bras allongés de part et d'autre, légèrement arrondis, et ils s'avançaient en face de leurs vis-à-vis. Le cavalier conduisait ensuite sa dame au centre en changeant de place ; il terminait ce trajet en frappant légèrement le sol de la pointe du pied droit quatre fois (une mesure), faisait un pas à gauche et frappait également quatre fois du pied gauche ; puis il exécutait un pas coupé à droite, un autre à gauche. Les dames changeaient de place avec leurs danseurs en faisant le pas marché. Puis il y avait un nouveau pas coupé et ensuite un balancé par changement de main et de place en exécutant une pirouette. A leur tour les dames s'avançaient l'une vers l'autre, faisaient quatre pas à droite, révérences à gauche et à droite et changeaient de cavalier à l'aller et au retour.

Enfin, les cavaliers et les dames, après deux saluts et révérences, formaient un moulinet et chaque cavalier allongeait le pied gauche en avant, la jambe tendue, la pointe du pied à terre, et, avec sa main droite prenait la main gauche de sa dame, en l'élevant un peu au-dessus des épaules et en arrière ; la dame allongeait le pied droit en ayant la jambe tendue dans cette position ; puis on faisait un balancé en reprenant sa place primitive : les cavaliers tournaient à gauche et les dames à

droite, et tous terminaient par un salut et une révérence à droite et à gauche.

Pendant qu'en France la Pavane se dansait par couples, elle était le ballet préféré en Espagne, et, cependant, en ces temps d'Inquisition, le palais de l'Escurial ne devait inspirer ni gaîté ni plaisirs. Une cour triste et morose, un peuple courbé sous un joug de fer et en butte au cruel orgueil castillan ne pouvaient évidemment pas se livrer à une joie bien exubérante. Le *Fandango* n'avait pas encore apporté là, poussé par la civilisation armée de son flambeau, les clairs rayons de son rire éclatant, le son de ses airs entraînants, le pas de sa grâce et de sa volupté. L'Espagne devait se rattraper, ainsi que nous le verrons. En attendant, disons que la Pavane espagnole devait son nom à peu près aux mêmes raisons qu'en France, c'est-à-dire parce que le danseur, arrondissant les bras sous la cape, appuyait la main sur la garde de son épée, mouvement qui, en soulevant le manteau par derrière donnait évidemment l'image d'un paon qui ferait la roue.

Tout le monde connaît, au musée du Louvre, le tableau qui représente très exactement la Pavane dansée à la cour de France à l'occasion du mariage du duc d'Alençon. Cette œuvre d'art est l'expression la plus nette, la plus vraie de notre fameuse Danse.

Donnons maintenant cette théorie toute moderne de la Pavane, due au célèbre professeur Giraudet. On verra qu'elle ne diffère pas sensiblement des principes que cette Danse a eus dès sa création.

La Pavane est dansée par deux couples se faisant vis-à-vis, chaque cavalier ayant sa dame à sa droite. DÉCOMPOSITION DU PAS DE PAVANE. — Du pied droit. — 1^er^ *temps* : Les pieds étant placés en troisième position, le pied droit devant, fléchir sur les deux jambes en glissant le pied droit en avant. — 2^e^ *temps* : Glisser le pied gauche en quatrième position devant, la jambe gauche et la

pointe du pied gauche bien tendues. — Du pied gauche. — *1er temps :* Les pieds étant placés en

troisième position, le pied gauche devant, fléchir sur les deux jambes en glissant le pied gauche en avant. — *2e temps :* Glisser le pied droit en quatrième position devant, la jambe droite et la pointe du pied droit bien tendues. — En tournant : S'enlever sur la pointe du pied qui est tendue

en rapprochant l'autre pied devant. Le pas de Pavane se fait en avant, en arrière, à droite, à gauche et en tournant. — THÉORIE DE LA PAVANE. — 1° Chaque cavalier prend de sa main droite la main gauche de sa dame, et les deux couples, en partant sur leur droite, changent de place en décrivant un demi-cercle par des pas de Pavane du pied droit et du pied gauche. Les deux couples se saluent et reviennent à leurs places en décrivant un second demi-cercle de la même façon que le premier ; 2° Chaque couple va au milieu du salon, en exécutant quatre pas de Pavane et en obliquant à droite. Les deux couples se font face, se saluent et vont à la rencontre l'un de l'autre par deux pas de Pavane ; chaque cavalier fait une pirouette avec la dame vis-à-vis, en pivotant sur la pointe des pieds et fait face à sa dame. Chaque couple revient à sa place par quatre pas de Pavane, le cavalier tenant dans sa main gauche la main droite de sa dame. Le cavalier et la dame de chaque couple exécutent un pas de Pavane en tournant et se saluent ; 3° Le premier cavalier, en partant sur sa gauche, va se placer en face de la dame vis-à-vis en décrivant un demi-cercle par quatre pas de Pavane, la salue, et, décrivant le même demi-cercle, recule à sa place par quatre autres pas de Pavane. Le second cavalier exécute absolument, à son tour, les mêmes mouvements que son partenaire ; 4° Chaque couple, sans se donner les mains, marche par quatre pas de Pavane sur le côté droit et par quatre autres pas de Pavane sur le côté gauche ; il salue le couple vis-à-vis, et chaque cavalier, faisant face à sa dame, la salue et la reconduit à sa place.

Tabourot, dans son *Orchésographie*, nous donne une Pavane très aimée du public de son époque et dont le motif est ravissant avec l'accompagnement de tambourin qui est écrit au-dessus. Donc, non seulement cette Pavane se dansait, mais encore elle se jouait et même elle se chantait. Ecoutons-en quelques couplets pour en finir avec cette Danse qui a si longtemps charmé nos pères et nous a encore enchantés nous-mêmes en ces dernières années :

Belle qui tiens ma vie
Captive dans tes yeux,
Qui m'as l'âme ravie
D'un sourire gracieux,
Viens tôt me secourir
Ou me faudra mourir...

Tes beautés et ta grâce
Et tes divins propos,
Ont échauffé la glace
Qui me gelait les os,
Et ont rempli mon cœur
D'une amoureuse ardeur.

Approche donc, ma belle,
Approche-toi, mon bien,
Ne me sois pas rebelle,
Puisque mon cœur est tien,
Pour mon mal apaiser,
Donne-moi un baiser.

Il est évident qu'au dernier couplet le souhait du danseur amoureux devait être exaucé. Quant à la Pavane du grand monde, noble et majestueuse, donc respectable, elle n'eut pas moins de succès

que celle qui se donnait si librement cours, ajoutant une volupté facile aux grâces naturelles qu'elle possédait et qui, peut-être, en déparait un peu le caractère. Brantôme nous raconte, dans son langage si imagé et si bien frappé au bon coin de la vérité, la façon merveilleuse dont Henri II et sa sœur Marguerite dansaient la Pavane : « Le roy la menoit ordinairement danser le grand bal ; si l'un avoit belle majesté, l'autre ne l'avoit pas moindre ; je l'ai vu assez souvent la mener danser la pavane d'Espagne, danse où la belle grâce et majesté font une belle représentation, même les yeux de toute la salle ne se pouvoient soûler, ni assez se ravir par une si agréable vue ; car les passages y étoient si bien dansés, les pas si sagement conduits et les arrêts faits de si belle sorte, qu'on ne sauroit que plus admirer, ou la belle façon de danser, ou la majesté de s'arrêter, représenter maintenant une gaîté et maintenant un beau et grand dédain ; car il n'y a nul qui les ait vus en cette danse qui ne die ne l'avoir vue danser jamais si bien, et de si belle grâce et majesté, qu'à ce roi frère et qu'à cette reine sœur, et quant à moi je suis de telle opinion, et si l'ai vue danser aux reines d'Espagne et d'Ecosse, et très bien. »

LE MENUET

Le MENUET est une danse originaire du Poitou; elle tire son nom des petits pas — menus — dont elle est composée. C'est une Danse grave, figurée, dont la célébrité était considérable dès le commencement du XVII^e siècle et qui tint le premier rang de la Danse française pendant tout le XVIII^e siècle. Un peu oubliée pendant les troubles de la Révolution qui portaient l'esprit public à d'autres exercices, à des danses d'un tout autre genre, le Menuet reprit bientôt sa place dans nos salons, sur nos théâtres.

En 1653, Louis XIV dansa un Menuet dont Lulli avait composé la musique pour le Roi-Soleil lui-même; puis le Menuet fut introduit dans les opéras-ballets. Cette danse était noble, simple, posée et gracieuse. La vue d'une belle femme dansant le menuet suffisait, disent les contemporains de sa gloire, à mettre à l'envers toutes les têtes masculines de l'époque — têtes un peu folles, d'ailleurs, naturellement. Le Menuet était la Danse favorite, celle que l'on dansait habituellement, de préférence à toute autre et avec le plus de plaisir à la cour de

France et dans les salons de l'aristocratie, ainsi que dans la bourgeoisie de bonne compagnie.

S'il faut en croire une chronique du temps, don Juan d'Autriche, vice-roi des Pays-Bas, s'empressa, un jour, de prendre la poste et d'accourir à Paris, rien que pour voir danser un Menuet à Marguerite de Bourgogne, qui, paraît-il, y excellait.

Au point de vue musical, le Menuet eut autant de succès que comme Danse proprement dite. Les airs dus au talent d'Exaudet et de Fischer, notamment, sont restés à la postérité. Mozart, dans *Don Juan*, Grétry, Gardel, dans le ballet de la *Dansomanie*, Beethoven, Boccherini et beaucoup d'autres

compositeurs fameux en ont fait d'exquis, de ravissants et pleins de grâce. Un, notamment, est regardé comme le chef-d'œuvre du genre. Il était d'Exaudet, qui l'avait adapté sur des paroles de Favart. Il a fait danser tant de générations, ce morceau a fait pendant tant d'années les délices de nos aïeux et l'air en est resté si populaire quoique devenu un peu vieillot, que nous n'hésitons pas à en donner un aperçu à nos lecteurs :

Un désir,
Un soupir,
O ma fille,
Peut aussi troubler un cœur
Où se peint la candeur,
Où la sagesse brille.
Le repos,
Sur ces eaux,
Peut renaître;
Mais il se perd sans retour
Dans un cœur dont l'amour
Est maître.
Mais tandis que l'on admire
Cette onde ou le ciel se mire
Un zéphyr
Vient ternir
Sa surface.
D'un souffle il confond les traits,
L'éclat de tant d'objets
S'efface.

Grâce à un artiste de talent, Pécourt, danseur fameux de l'Opéra, le Menuet perdit le caractère un peu difficile de son interprétation pour les gens inexpérimentés. Ce fut alors surtout que cette

Danse devint de plus en plus à la mode et qu'il n'y eut plus un homme du monde, une coquette, ne sachant la danser. En 1710, le Menuet fut introduit dans les opéras-ballets et ce fut dans les *Fêtes vénitiennes,* que l'on répétait alors, que se célébra à tout jamais, par une sottise, Marcel, maître à danser de valeur et fort à la mode à l'époque. C'était un être fort bizarre que ce Marcel. D'une outrecuidance, d'un orgueil sans bornes, il prétendait que la Danse contenait à elle seule toutes les qualités et tous les défauts, toutes les perfections ou les imperfections morales ou physiques. Il prétendait juger un homme, son caractère et son intelligence, sur sa démarche et dans ses mouvements. Un jour, à cette répétition dont nous venons de parler, donnant des conseils à une jeune danseuse, tout à coup il tomba en extase, silencieux et semblant profondément réfléchir, le front incliné, le regard perdu dans une rêverie dont tous les assistants cherchaient le motif, lorsqu'il s'écria : «Que de choses dans un Menuet ! » Ces mots ont contribué beaucoup à la réputation de Marcel, mais pour le tourner en ridicule.

Une autre fois, comme il recevait la visite d'un célèbre Anglais, Marcel se met à le tarabuster, à le rabrouer, façon étrange, on l'avouera, de reconnaître les félicitations, les éloges dont l'étranger le comblait : « Monsieur, fit-il soudain, pris d'une colère furieuse et subite, poussant dehors l'autre,

abasourdi d'une pareille attitude, monsieur, ne me parlez jamais de vos danses sauvages et barbares ! On peut sauter dans les autres pays !... *On ne danse qu'à Paris!...* » Profitant de l'engouement que son charlatanisme avait fait naître, Marcel ne disait-il pas à une duchesse : « Madame, vous venez de faire la révérence comme une servante. » Et à une autre : « Madame, vous venez de vous présenter en poissarde de la halle ; recommencez votre révérence et que vos titres de noblesses vous accompagnent dans vos moindres actions. »

Nous avons dit que Pécourt a donné au Menuet toute la grâce qu'il eut depuis lui en changeant la forme S de la principale figure en celle d'un Z, où les pas comptés pour le figurer contiennent les danseurs dans la même régularité. Le pas du Menuet est composé de quatre pas, qui, cependant, par leurs liaisons, ne sont qu'un seul pas. Ce pas de Menuet a trois mouvements et un pas marché sur la pointe du pied ; savoir: le premier est un demi-coupé du pied droit et un du gauche, un pas marché du pied droit, sur la pointe et les jambes étendues. A la fin de ce pas, laisser doucement poser le talon droit à terre, pour laisser plier le genou, qui, par ce mouvement, fait lever la jambe gauche, qui passe en avant en faisant un demi-coupé échappé, ce qui est le troisième mouvement de ce pas de Menuet, ainsi que son quatrième pas.

On a adouci l'ancien usage de celui-ci en ne faisant faire que deux mouvements, ce qui est beaucoup plus facile. Mais ce pas, de même que

l'autre, est composé de quatre pas. Ils commencent par deux demi-coupés, le premier du pied droit et le second du pied gauche ; ensuite, deux pas marchés sur la pointe des pieds ; savoir: l'un du droit et l'autre du gauche, ce qui s'exécute dans le

cours de deux mesures à trois temps, dont l'une s'appelle cadence et l'autre contre-cadence. Pour le bien comprendre, on peut le diviser en trois parties égales: la première est pour le demi-coupé, la seconde est pour le deuxième, et les deux autres pas marchés pour la troisième, ce qui ne doit pas être plus long à faire qu'un demi-coupé. On doit aussi observer qu'en faisant ce dernier pas, il faut laisser poser le talon, afin que le pied posant entièrement à terre on soit plus ferme à plier. D'ailleurs,

pour en donner une intelligence encore plus claire, nous allons décrire la manière de faire ce pas.

Ayant le pied gauche devant, faire porter tout le poids du corps dessus ; en approchant le pied droit du gauche, à la première position, le plier sans poser le droit à terre, et, lorsqu'il est assez

plié, passer le pied droit devant, à la quatrième position, en s'élevant en même temps sur la pointe du pied, en étendant les deux jambes l'une près de l'autre et en posant immédiatement le talon droit à terre pour avoir le corps plus ferme et plier en même temps sur le pied droit sans poser le gauche ; puis, passer celui-ci devant, de même que l'on a fait du pied droit, jusqu'à la quatrième position ; en même temps se lever dessus et marcher les deux autres pas sur la pointe des

pieds, l'un du droit, l'autre du gauche; mais au dernier il faut poser le talon, afin de prendre le pas de menuet avec plus de fermeté.

On ne doit point faire de pas de Menuet, soit en arrière, soit de côté, que l'on ne soit bien sûr de celui en avant. Le pas en arrière se fait à peu près de même que celui en avant, excepté qu'au premier demi-coupé du pied droit, il faut laisser la jambe gauche étendue et plier sur le pied droit. Pour le second, le talon gauche s'approche du pied droit; ou il s'arrête lorsqu'on le plie jusqu'à la dernière extrémité, ou on le passe derrière pour se relever, ce qui donne au danseur plus de facilité à le bien faire, tandis que si on le passe en pliant, on ne peut jamais se relever si bien et les genoux paraissent toujours pliés. Ces observations sont essentielles pour bien danser le menuet.

Quant au pas de Menuet de côté, allant à droite et que l'on peut appeler pas de Menuet ouvert, parce que son premier pas est porté à la seconde position, c'est la même manière que celle en arrière: il n'y a que le chemin qui diffère; celui en arrière se fait en reculant sur une même ligne droite, et de côté il se fait sur une ligne horizontale, allant à droite.

Il se fait aussi un autre pas de Menuet en revenant, du côté gauche, qui est différent parce qu'il est croisé, quoiqu'il se fasse sur une même ligne, mais en revenant de la droite à la gauche. Voici la façon de l'exécuter correctement: le corps étant sur le pied gauche, plier dessus, et ensuite croiser le pied droit devant jusqu'à la cinquième position; de là s'élever dessus: la jambe suit et s'étend à côté de la droite, les deux talons près l'un de

l'autre; puis, plier sur le pied droit, les pointes tournées en dehors, glisser le pied gauche jusqu'à la deuxième position et s'élever sur la pointe, les jambes bien étendues, sans poser le talon. On fait après deux pas sur la pointe, l'un du pied droit en le croisant derrière à la cinquième position, et l'autre du pied gauche en le portant à la deuxième position et en laissant poser doucement le talon, ce qui fait un troisième mouvement qui donne plus de vivacité encore au Menuet.

Il est bien évident que ce n'est que lorsqu'on est bien exercé aux différents pas que nous venons d'indiquer que l'on peut songer à en former une figure réglée. En ce cas, les choses doivent se passer ainsi : après que l'on a fait les révérences qui se pratiquent ordinairement avant de danser, la seconde étant terminée il faut faire un pas de Menuet en rétrogradant, à la place où l'on a commencé la première révérence, en formant un quart de cercle, ce qui rapproche danseur et danseuse et permet au cavalier de présenter la main en dessous à sa dame pour qu'elle s'appuie dessus. Puis, le cavalier fait un pas de Menuet en arrière, afin de laisser passer

la dame devant lui; mais, à la fin de son pas de Menuet de côté, il quitte la main de la dame et fait un pas de Menuet en avant, pendant que la dame en fait un en descendant. Ensuite, le cavalier et la dame font l'un et l'autre un pas de Menuet du côté droit, en arrière, qui les remet en présence par le

quart de tour qu'ils font à leur premier pas. En faisant ce pas, le danseur et la danseuse doivent effacer tous les deux l'épaule droite, ayant la tête un peu tournée du côté gauche et en se regardant, ce que l'on doit observer dans tout le courant du Menuet, mais sans affectation, bien entendu.

Le danseur et la danseuse font ensuite deux pas du côté gauche, ayant le corps droit, et, en passant à leurs deux pas en avant, ils doivent effacer l'épaule droite l'un et l'autre, le cavalier

donnant toujours la main droite à la dame et se regardant en passant, continuant toujours de faire leurs pas en avant. Lorsqu'ils ont fait cinq ou six tours de suite, le danseur et la danseuse, d'un coin de la salle à l'autre, en se regardant, doivent se présenter la main gauche et aller en avant l'un vers l'autre.

Lorsque vous allez en avant, à la fin de votre dernier pas, en revenant du côté gauche, levez le bras droit à la hauteur de la poitrine, la main en dessus. La tête étant tournée du côté droit, en vous regardant, faire un petit mouvement du poignet et du coude de bas en haut, ce qui est accompagné d'une légère inclination en présentant la main et toujours en se regardant en faisant un tour entier. Quand on s'est quitté la main droite, il faut aller en avant et faire un demi-tour pour présenter la main gauche, en observant le même cérémonial. Quand vous quittez la main gauche, il faut faire un pas de Menuet du côté droit, en arrière, ce qui vous remet dans votre figure principale, que vous continuez trois ou quatre tours. Ensuite, vous vous présentez les deux mains, en levant les bras à la hauteur de la poitrine et le corps même doit se plier. Lorsque les danseurs se tiennent les deux mains, ils font un tour ou deux ensemble; puis le cavalier fait un pas de Menuet en arrière, en amenant à lui la dame dont il quitte la main gauche seulement, pour ôter le chapeau. Le pas de Menuet fini, le cavalier porte le pied droit à côté, à la deuxième position, puis le couple fait les mêmes révérences que celles qui sont d'usage au commencement de la Danse.

Quoique la durée du Menuet soit facultative, quelque bien que l'on danse, c'est toujours la même figure que l'on répète; aussi le plus court est-il le mieux. Lorsqu'on est arrivé à le bien danser, on peut l'agrémenter de quelques autres divertissements pour lui donner plus de grâce encore. La manière de conduire ses bras dans le Menuet est aussi nécessaire que celle des pas, parce que ce sont ceux qui accompagnent le corps et en font tout l'ornement.

Ainsi, les bras doivent être placés à côté du corps, les mains ni ouvertes ni fermées, car si le pouce se joignait à un des doigts, cela marquerait un mouvement arrêté qui ferait raidir les jointures supérieures et empêcheraient que les bras ne se remuassent avec la même douceur que l'on doit observer en cette circonstance. Les bras ainsi posés, on les laisse tomber naturellement, en prenant le premier demi-coupé du pied droit et les mains en dedans. Pour les dames, il suffit qu'elles effacent l'épaule droite, ce qui fait avancer la gauche et forme une espèce d'opposition au pied, et qu'elles fassent une légère inclination de tête, surtout sans affectation. Dans tout le courant du Menuet, il faut qu'une dame ait la tête droite et bien placée, les épaules en arrière, les bras étendus à côté du corps, de façon à ce que les coudes touchent presque sur les hanches, mais tout naturellement. Elle doit tenir sa robe avec le pouce et l'index, sans l'étaler ni la tenir trop serrée.

LA GAILLARDE

La GAILLARDE est une de nos plus vieilles Danses; elle nous fut importée d'Italie. Aussi gaie que la musique qui l'accompagnait et composées toutes deux sur une mesure ternaire, les pas en étaient tantôt glissés à terre, tantôt un peu sautés. Les danseurs se promenaient d'abord autour de la salle, allant et venant, la traversant, la parcourant dans tous les sens. Le pas principal de cette Danse était un pas marché, un pas tombé et un assemblé; l'air en était à trois temps gais. Elle se dansait à deux personnages placés d'abord chacun à un bout de la salle; puis tous deux s'avançaient l'un vers l'autre, courant, se rejoignant, « gigottant » rapidement. Les pas de la Gaillarde étaient très variés, très compliqués; elle était très difficile quand on voulait la danser exactement. La Gaillarde se fondit avec la Volte dont la musique se dansait sur celle de la Gaillarde; elle devint en quelque sorte le développement de la Volte dont nous allons parler tout à l'heure.

Thoinot-Arbeau, dans son *Orchésographie*, dit de la Gaillarde :

Ceux qui dancent la Gaillarde aujourd'hui par les villes la dancent tumultueusement et se contentent de faire les cinq pas. Au commencement, on la dançoit avec plus grande discrétion, car après que le danceur avait prins une damoiselle et qu'ils s'estoient plantés au bout de la salle, ils faisoient, après la révérence, un tour ou deux simplement. Puis, le danceur laschoit la dicte damoiselle en

dançant à part jusques au bout de la dicte salle. Au rebours de la Pavane et de la Basse Dance, qui sont pesants et lents, ceux de la Gaillarde et du Tourdion sont légers et gaillards, tellement que les jeunes gens de vostre aage sont plus aptes à les danser que des vieillards comme moi.

La Gaillarde comportait « six assiettes de pied (ou pas) en six minimes blanches sonnées en deux mesures » ; mais la cinquième remplacée par un soupir et figurée par un mouvement appelé *grue*, ou *ruade* ou *rû de vache*, exécuté rapidement. En voici la description donnée par ce bon Thoinot-Arbeau, de son vrai nom Jehan Tabourot, chanoine de Langres, à qui nous devons tous ces excellents renseignements :

Il fault présupposer que le danceur tenant la damoiselle par la main faict la révérence lorsque les joueurs d'instruments commencent à sonner, laquelle révérence faicte, se range en une contenance belle et décente. Pour faire la révérence, vous tiendrés le pied gaulche à terre, et pliant le jarret de la jambe droicte porterés la pointe de l'*artoil* (orteil) de la semelle droicte derrière ledict pied gaulche, ostant vostre bonnet ou chappeau et saluant vostre damoiselle et la compagnie. Après que la révérence est ainsi faicte, redresserés le corps, et, recouvrant vostre teste, retirerés vostre dict pied droict et vous mettrés et poserés les deux pieds joincts, que nous entendons estre contenance décente. Et tout ainsi qu'il est malséant à une damoiselle d'abvoir une contenance « hommace », aussi doit l'homme éviter des « gestes mulièbres » (féminins) : ce que vous pouvés apercevoir aux révérences, car à les faire les hommes portent brusquement le pied croisé en derrière et les damoiselles plient les deux genoulx doulcement et se relèvent de mesme.

Et Thoinot ajoute qu'il y a plusieurs manières d'assiettes, c'est-à-dire les cinq pas, « par les meslanges desquelles on bastit les diversitez des passaiges ».

Il est vrai que les pas de la Gaillarde étaient très nombreux, ainsi que les airs des chansons que l'on distinguait par leurs titres ou les premières paroles, car nous savons qu'on les chantait en dansant.

Thoinot en dessine plusieurs. Il nous donne,

par exemple, la silhouette d'une Gaillarde milanaise :

L'assiette se décomposait ainsi : pied en l'air droit, puis le gauche, et grue droite; pied en l'air gauche, puis le droit, grue gauche; un saut majeur et une posture font les cinq pas; puis le danseur fait le revers, c'est-à-dire qu'il répète ces mouvements en sens contraire et le tout en deux mesures ternaires. La Gaillarde *Si je t'aime ou non* comportait pour mouvements : 1° pieds joints et grue droite; 2° pieds joints et grue gauche; 3° saut majeur avec cabriole; 4° et 5° posture gauche, le revers, etc.

La grue, ou coup de pied, quand l'un des danceurs gette l'un des pieds pour soustenir le corps et il eslève l'aultre en l'air en devant comme s'il vouloit donner un coup de pied à quelcun. Quelquefois ceste eslevation de pied ne se faict que peu hors de terre et ne s'avance que peu ou point en devant; au contraire, dans le *Tourdion*, ce mouvement se fera eslevé et hardiment. Le *rû de vache*, mouvement contraire à la grue, se faict quand le danceur, pour soutenir son corps, se gette sur un pied et eslève l'aultre pied en derrier, et tel mouvement est nommé *ruade*. Si l'un des pieds est eslevé à coustière de l'aultre et non en devant comme la grue, ni en derrier comme la ruade, ce mouvement s'appelle *rû de vache*. parce que les vaches ruent de ceste mode à cousté et non derrier comme les chevaux.

Ce mouvement assez bizarre du *rû de vache*

avait ses partisans et ses adeptes enflammés. Tel danseur réputé était cité pour son *rû de vache* aussi bien que, comme seigneur et cavalier, pour sa superbe prestance à cheval ou sous les armes. Thoinot écrit encore — et c'est une preuve du succès de la *Gaillarde* au temps de Henri III :

Il est tant de Gaillardes par escript que il ne say laquelle choisir pour commencer et y prendre pié. Du commencement que il appris à dâser, notre maistre à Poitiers en sonnait une qu'il nommait la *Traditore my ja morire.*

Il cite ensuite les gaillardes nommées la *Anthoinette*, la *Si iayme ou non*, la *Milanaise*, la *Fatigue*, la *Iaymerais mieux mourir seulette*, l'*Ennui qui me tourmente.*

Quant à la théorie de la Gaillarde appliquée à notre époque, la voici :

Le pas de la Gaillarde se fait en avant, en arrière et de côté. Le pas en avant se fait ayant le pied gauche devant à la quatrième position et le corps posé sur le talon du pied droit levé; de là on plie sur le pied gauche, la jambe droite s'élève et on se relève pour sauter. La jambe gauche ensuite se croise devant à la troisième position, en retombant de ce saut sur les deux pieds, les genoux étant tendus. Cette jambe qui a croisé devant se porte devant à la quatrième position. On laisse poser le corps dessus en s'élevant en même temps; par ce

moyen on attire la jambe gauche derrière la droite, et, à peine la touche-t-elle, que le pied se pose à terre et que le corps, se portant dessus, fait plier le genou gauche par son poids, ce qui force la jambe gauche à se lever. Dans ce même moment, le genou gauche qui est plié, en voulant s'étendre, renvoie le corps sur la gauche qui se pose à terre en faisant un saut que l'on appelle chassé-jeté. Mais, en se laissant tomber sur le pied droit, la jambe gauche se lève et le corps étant dans son équilibre, entièrement posé sur le pied droit, l'on peut en faire autant du pied gauche. Ce pas se fait aussi de côté en allant sur une même ligne. Ayant le corps posé sur le pied gauche, vous pliez et vous vous élevez en sautant et en assemblant le pied droit auprès du gauche, en même temps que vous portez le pied droit à la seconde position en vous élevant dessus pour faire votre pas tombé. Cela constitue la seconde partie dont la Gaillarde est composée.

LA VOLTE

La Volte est une danse du moyen âge qui, paraît-il, nous vient d'Italie, puisque les Italiens en disent encore : *La traditore mi fa morire*, titre d'une *Gaillarde* que vient de nous citer Thoinot-Arbeau. C'est, en effet, une sorte de Gaillarde, avec laquelle, d'ailleurs, elle s'est fondue, ainsi que nous l'avons dit, et il est incontestable que c'est de cette Danse tournante que nous vient notre Valse, qui est donc d'origine italienne et provençale, ce qui donne absolument tort aux écrivains qui ont prétendu jusqu'ici que la Volte était de source allemande. D'ailleurs, le *Dictionnaire de Trévoux*, document irréfutable, le dit expressément en ces termes : « La Volte, danse dans laquelle l'homme fait tourner plusieurs fois sa dame et lui aide à faire un saut ou une cabriole en l'air. *Duorum in gyrum saltatio.* C'est une espèce de Gaillarde qui se dansait comme le *Tourdion*, par une mesure ternaire et en tournant le corps. » Donc la Volte est tout simplement notre première Valse à trois temps, et si quelquefois les danseurs la détournent en la dansant de droite à

gauche au lieu de gauche à droite, ce changement de direction n'a d'autre raison que le danger que les valseurs, et surtout les valseuses, ont de s'étourdir et de tomber, souvent de la façon la plus malheureuse pour ces dernières, en tournant longtemps sur le même côté.

La Volte fut, en son temps, la Danse préférée des jeunes seigneurs, et les dames que la nature avaient favorisées du côté des jambes, à une époque où aucune d'elles ne « portait la culotte, » la chérissaient et la pratiquaient tout particulièrement, pouvant montrer tout à leur aise leurs tibias ornés de jolis mollets. De leur côté, les bons volteurs, ou valseurs puisque c'est tout comme, prouvaient que non seulement ils avaient du talent dans leur art, mais qu'encore il leur fallait être de taille à enlever une femme comme une plume, à la force du biceps, et la tenir à bras tendus.

La mesure de la Volte était ternaire et le rythme par temps était binaire. La désignation *technique* du pas était un saut majeur, pieds joints, pause. Mais cette partie serait peu accessible aux profanes et, d'ailleurs, ce n'est pas de *technique*, mais bien de *théorie* et de *pratique* que nous avons à parler. Voici donc, en langage clair, la théorie de la Volte : la mettre en *pratique* est affaire au danseur et nous aurons d'ailleurs encore à insister sur ce passage de notre livre quand nous en serons à la Valse.

D'abord, le danseur fait face aux assistants; puis, 1er mouvement : saut sur le pied gauche, en tournant, de manière à présenter l'épaule gauche; 2e mouvement : saut sur le pied droit, tournant le dos; 3e mouvement : saut majeur à pieds joints et montrant l'épaule droite. En recommençant cette manœuvre, à partir de la dernière position, le danseur arrive à présenter le dos. En répétant une troisième fois les mouvements, il se retrouve à la première position, présentant l'épaule gauche, soit un temps en avance sur la position du départ; s'il exécute une quatrième fois la série des pas, il se trouvera en avance d'un temps sur la fin de la première série, alors qu'il présentait l'épaule droite; il se retrouvera donc faisant face aux assistants et à pieds joints. Dans ces quatre séries de mouvements, le danseur aura tourné complètement deux fois sur lui-même; cela présente une tâche assez difficile, surtout si la cadence de la musique est précipitée; mais pour la danseuse, plus encore que pour le danseur, le rôle était pénible. En effet, n'occupant pas le point central de l'action où était le cavalier, elle avait à faire beaucoup plus de chemin que lui.

Voici maintenant comment s'opérait le départ :

Le couple faisait cinq pas à droite, puis autant à gauche pour saluer, la danseuse occupant le côté droit du cavalier. Le danseur mettait alors la dame à gauche en passant à sa droite et celle-ci n'avait conséquemment qu'à se laisser conduire. Le danseur lui jetait alors le bras gauche autour de la taille, la serrait un peu haut, de façon à faire

porter son poids sur sa cuisse. Il plaçait sa main droite au bas du torse de la dame, sous le corset, enlevait son fardeau, poussant en avant avec la cuisse sur laquelle la danseuse était assise, et il faisait les mouvements de la volte, pendant que la dame, pour aider son cavalier, lui jetait le bras droit autour du cou, retenant ses jupes de la main gauche. On faisait ainsi plusieurs tours de volte après lesquels les danseurs étaient tout naturellement fort étourdis, ce à quoi on remédiait, ainsi que nous l'avons dit, en voltant tantôt à droite et tantôt à gauche. La série des mouvements s'accomplissait en quatre mesures : 1° tourner devant la danseuse; 2° la saisir, la serrer, passer la main sous le busc du corset; 3° et 4° tourner selon l'indication, en faisant un tour et demi sur soi-même et en poussant — comme le dit Thoinot-Arbeau, avec le langage très libre de son temps : — « ... la damoiselle sous la f... »

Il faut inévitablement, pour ces Danses de nos ancêtres, surtout quand elles ont l'importance de la *Volte*, qui est devenue la *Valse*, il faut, disons-nous, forcément, que l'écrivain emprunte aux témoins du temps les documents dont il a besoin pour l'édification de ses lecteurs qui n'ont pas pu s'instruire à ces sources. Voilà pourquoi Thoinot-Arbeau nous est encore ici d'un précieux secours. Nous tenons, d'ailleurs, à lui laisser sa verve si gauloise, que diminuerait toute traduction et qui est, cette fois, assez compréhensible à l'original. Voici comment s'exprime l'érudit chanoine de Langres :

La Volte est une espèce de Gaillarde familière aux Provençaux, laquelle se danse comme le Tourdion, par mesure ternaire. Les mouvements et pas de ceste dâce se font en tôrnât le corps, et consistant en deux pas, un soupir pour le sault maïeur et une assiette de piés ioncts (joints), et enfin deux soupirs et une pause.

Pour entêdre ce que debsuz, soiez par ypothèse de front devant moy à piés ioncts; faictes pour le premier pas un plié en l'air assez court en saultât sur vostre pié gaulche, et, en ce faisât, me monstrerez vostre doz. Puis, faites le sault maïeur en tornât vostre corps, et tombez à piés ioncts; quoi faisât me monstrerez vostre épaule droicte. Ainsi aurez accompli le premier tour. Après ce premier tour qui est de trois quartiers de corps, vous ferés au second tour un plié en l'air pour le premier pas assez court comme auparavant en saultât sur vostre pié gaulche, et en ce faisât me monstrerez vostre estomac; puis ferés le deuxième pas assez long sur vostre pié droict sans saulter, et ce faisât me monstrerez vostre espaule gaulche; puis ferés le sault maïeur en tornât vostre corps et tomberés en piés ioncts, quoy faisât me monstrerez le doz. Pour le troisième tour et cadance ferés plié en l'air pour le premier pas assez court en saultât sur vostre pié gaulche et en ce faisât me monstrerez le costé droict. Puis ferés le deuxième pas assez long sur vostre pié droict, sans saulter, en ce faisât me monstrerez l'estomac. Puis ferés le sault maïeur en tôrnât vostre corps et tomberés les piés ioncts, quoy faisât me monstrerez vostre espaule gaulche. Pour le quatrième tour et cadance, ferés pié en

l'air pour le premier pas assez court en saultant sur vostre pié gaulche, et ce faisât me monstrerez vostre doz ; puis ferés le deuxième pas assez long sur le pié droict sans saulter, ce faisât me monstrerez l'espaule droicte. Puis ferés le sault maïeur en tôrnât vostre corps et tomberés les piés iocts, quoy faisât me monstrerez l'estomac, comme vous estiez planté au commencement. Quâd voldrez tôrner, laissés libre la main gaulche de la demoiselle et gettés vostre bras gaulche sur son doz en la prenât et serrât de vostre main gaulche par le faulx du corps au debsuz de la hanche droicte, et en mesme instant getterés vostre main droicte au debsoubz de son busc pour l'aider à saulter quâd la pousserez devant vous avec vostre cuisse gaulche. Elle, de sa part, mestra sa main droicte sur vostre doz ou sur vostre collet, et mestra la main gaulche sur sa cuisse pour tenir ferme sa cotte ou sa robe, afin que, cueillant le vent, elle ne monstre sa chemise ou sa cuisse nue. Ce faict, vous ferés par ensemble les tours de la volte comme ci-debsuz a été dict, et, après avoir tournoyé par tant de cadances qu'il vous plaira, restituerez la damoiselle en sa place où elle sentira (quelque bonne contenance qu'elle face) son cerveau esbranlé, plain de vertiges, de tournoyements de teste, et vous n'en aulrez peult-être pas moins. Ie vous laisse à penser si c'est chose bien séante à une ieune fille de faire grâds pas et ouverture de iambes, et si en ceste volte l'honneur et la santé n'y sont point hasardez et intéressez, ie vous en dis mon opinion.

Il est indéniable que de cette théorie de la Volte

si minutieusement détaillée il y a plus de trois cents ans, il résulte que la *Volte* du moyen âge et la *Valse* sont absolument identiques dans les plus petits détails de la théorie.

La Volte réservait souvent à ceux qui la dansaient, ainsi qu'aux assistants, des spectacles assez inattendus sur lesquels les chroniques du temps fourmillent, mais où nous ne pouvons insister ici. Un tableau du musée de Rennes représente un gentilhomme et une demoiselle en grand costume dansant une Volte. Ceux qui ne connaissent pas les détails que nous venons de discrètement donner sur cette danse sont très surpris, assurément, en regardant cette toile, de la manière... bien risquée dont le danseur place sa main droite pour enlever sa danseuse.

La fameuse Margot, premières amours... légitimes de Henri IV, dansait admirablement la Volte. Ronsard en parle à propos du bal de ses noces, et, la personnifiant dans la Charité, il dit d'elle :

. . . . . .
Comme une femme elle ne marchait pas,
Mais en roulant divinement le pas,
D'un pied glissant coulait à la cadence.
. . . . . .
Le Roy dançant la volte provençalle,
Faisoit sauter la Charité, sa sœur :
Elle, suivant d'une grande douceur,
A bonds légers volait parmy la salle.

Ici se place une anecdote qui prouve à quel point, dans la Volte, danseurs et danseuses devaient développer une somme de force si considérable qu'ils suaient de telle façon qu'il leur fallait changer de linge plusieurs fois dans la soirée. Le fait est un peu scabreux, mais il touche de si près à notre sujet que nous allons essayer d'en distraire nos lecteurs. Au bal donné le 14 août 1572, dix jours avant la Saint-Barthélemy, à l'occasion du double mariage du roi de Navarre avec Marguerite de Valois et du prince de Condé avec Marie de Clèves, celle-ci dansa tant et si bien la Volte que, toute en sueur, Catherine de Médicis l'emmena dans un cabinet de toilette pour la faire changer de chemise. Quelques instants après, Henri III, alors duc d'Anjou, entra dans le cabinet pour réparer sa coiffure. Il suait aussi à grosses gouttes, et, trouvant par hasard un linge sur une chaise, il le prit et s'essuya le front avec sans trop regarder ce que c'était. Mais on était au temps des sortilèges, des superstitions et autres stupidités magiques. De l'attouchement de la chemise de Marie de Clèves, il paraît que naquit spontanément une passion violente dans le cœur du duc d'Anjou et qu'il l'aurait certainement épousée si Marie n'était morte subitement, empoisonnée, a-t-on dit.

LA BASSE DANSE

On donnait anciennement le nom de *Basse Danse* à toutes celles qui étaient exécutées terre à terre et sans sauter, tandis qu'on appelait « Danse par en haut » la Danse faite en sautant. Les *Basses Danses* étaient divisées en régulières et en irrégulières. Chacune était appropriée aux chansons ainsi dénommées. Les musiciens d'alors composaient leurs chansons en seize mesures ; ils en mettaient trente-deux pour le commencement et, pour la médiation, ils en mettaient seize. Dans la Basse Danse commune et régulière il y avait quatre-vingts mesures, mais si la chanson passait ce chiffre, la Basse Danse jouée par celle-ci était appelée irrégulière. La mesure et le rythme des Basses Danses étaient ternaires ; la flûte et le tambourin formaient l'orchestre, et enfin la *Basse Danse* se divisait en : la *Révérence*, le *Branle*, les *Passes* et le *Tourdion*. Celui-ci était indépendant. La *Basse Danse* était exécutée sur une mesure en trois temps composée d'une minime blanche et de quatre noires. Quant à la théorie, la voici, toujours d'après Thoinot-Arbeau ; mais, en nous

efforçant de mettre son texte en français, incompréhensible qu'il est ici.

En premier lieu, quand vous serez entré au lieu où la compagnie est préparée pour la danse, vous choisirez quelque honnête demoiselle, telle que bon vous semblera, et, ôtant votre chapeau ou votre bonnet de votre main gauche, vous lui tendrez la main droite pour la mener danser et alors vous la conduirez au bout de la salle, à la vue de chacun, et vous avertirez les joueurs d'instruments à sonner une basse danse. Le premier mouvement est la révérence, le deuxième est le branle et la troisième est le double; le cinquième est la reprise.

Les Basses Danses se composaient aussi de trois parties : la première, *Basse Danse* proprement dite; la seconde, le retour à la Basse Danse, et la la troisième le *Tourdion*, que nous allons voir. Toutes portaient, comme nous l'avons dit, des noms en rapport avec les chansons, telles que la *Confortez-moi*, la *Patience*, la *Toute Frelore*. La *Révérence* se décomposait ainsi :

1° Le premier geste et mouvement tenait quatre battements de tambourin qui accompagnaient quatre mesures de la chanson que sonnait la flûte. Elle commençait du pied droit, ayant ainsi pour le danseur le moyen de tourner le corps et la face vers la dame et de lui jeter un gracieux regard; 2° le branle se faisait en quatre battements de tam-

bourin, en tenant les pieds joints, remuant le corps doucement du côté gauche pour la première mesure; puis du côté droit, en regardant les assistants modestement pour la deuxième mesure; puis encore du côté gauche pour la troisième et du côté droit pour la quatrième, en regardant sa danseuse; 3° deux simples suivaient le branle : marcher en avant du pied gauche pour la première mesure; puis mettre le pied droit à côté du pied gauche pour la deuxième; avancer le pied droit pour la troisième, et à la quatrième mesure joindre le pied gauche au droit pour que le mouvement des deux simples soit parfait. Il faut bien se garder, à cette figure, de faire des avances de pied trop grandes; 4° le double se fait ensuite en quatre mesures et battements de tambourin. Sur la première il faut avancer le pied gauche; sur la deuxième, il faut avancer le pied droit; sur la troisième encore avancer le pied gauche et sur la quatrième il faut joindre le pied droit avec le gauche. 5° Ordinairement, la reprise précède le branle et quelquefois le double et tient quatre mesures aussi bien que les autres mouvements. Après le retour de la Basse Danse, on peut commencer celle du *Tourdion* qui est aussi en mesure ternaire, mais plus légère et plus pressée.

Peu à peu, les *Basses Danses* devinrent communes, le bon ton les négligeant tous les jours davantage, leur préférant les *Branles*, la *Pavane*, la *Gaillarde*, la *Courante* et surtout la *Volte*.

LE TOURDION

Le Tourdion était une sorte de Gaillarde, même assez semblable à elle, sinon qu'il se dansait par bas et terre à terre, très légèrement, et que la Gaillarde consistait à s'élever de terre. Il se dansait ordinairement après la *Basse Danse*, y faisant diversion par une allure plus vive, un rythme plus cadencé. C'était, en un mot, une sorte d'autre mouvement qui consistait en pas différents et en une autre cadence. En voici la théorie :

Les assiettes de pieds, c'est-à-dire les pas, sont les cinq indiqués dans la *Basse Danse*, savoir : avancer le pied gauche, le pied droit joindre le gauche; avancer le pied droit, puis joindre le pied gauche au droit; ensuite, saut moyen et posture gauche en cadence pour la première mesure; pour la deuxième, on fait le revers; c'est répéter les mêmes mouvements en sens contraire. Et Thoinot Arbeau donne ici ce conseil : Et ainsi continuez tant que le joueur d'instrument continuera de jouer, de permuter et tomber réciproquement en cadence. En dançant, on tient toujours la damoiselle par la main, et qui danceroit ledict *tourdion* trop rudement en donneroit trop de peines et de *sargots* à ladicte damoiselle. Après que le joueur d'instrument a fini le tourdion, il fault faire une révérence salutatoire pour prendre congé de la damoiselle et la faut doulcement restituer en la place où l'avés prinse, en la remerciant de l'honneur qu'elle vous a faict.

LA COURANTE

La Courante est ainsi nommée à cause des allées et venues dont elle est remplie. En voici la théorie :

Elle se fait d'un temps, d'un pas, d'un balancement et d'un coupé. On la danse aussi avec plusieurs autres pas. Autrefois, ces pas on les sautait ; c'était en quoi elle différait des Basses Danses et de la pavane. Il y a des *courantes simples* et des *courantes figurées* qui se dansent à deux. Cette Danse est grave, inspirée d'un air de noblesse. Louis XIV la préférait à toutes les autres et la dansait mieux que personne. Son *pas* est nommé *temps* parce qu'il est renfermé dans un seul mouvement et qu'il tient la même valeur que l'on emploie à faire un autre pas composé de plusieurs mouvements. On le fait du pied droit, ayant le pied gauche devant, le corps posé dessus et le pied droit derrière, à la quatrième position, le talon levé, prêt à partir ; puis on plie en ouvrant le pied droit à côté, et, lorsqu'on est élevé et les genoux étendus, on glisse le pied droit jusqu'à la quatrième position et le corps se porte dessus entièrement ; mais à mesure que le pied droit se glisse devant, le genou gauche se détend et le talon se lève, ce qui renvoie avec facilité le corps sur le pied droit, et, en même temps, on s'élève sur la pointe, ensuite on baisse le talon, appuyant tout le pied à terre, ce qui termine le *pas de courante*. Il s'y fait aussi des *pas* qui s'appellent seulement *temps*, mais qui ne doivent pas être confondus avec ceux-ci, quoique leurs pre-

miers mouvements se prennent de même, mais ils ne se finissent pas comme les autres. Ce *temps* est plié et levé, et l'on porte le pied à côté sans le glisser, ce qui constitue la différence de l'un avec l'autre.

La *Courante* était connue dès le moyen âge; elle faisait partie des Danses basses, elle était donc lente et glissée terre à terre. Elle était ordinairement exécutée par un couple seul sur une mesure binaire et lente. C'était la Danse préférée des grands seigneurs, qui y trouvaient l'occasion de faire valoir, dans des glissades marchées lentement, une tenue fière mais trop gourmée, une façon de porter le buste et de dresser la tête qui devenait ridicule à force d'être trop prononcée. Si, au XVI^e^ siècle, la *Courante* était une danse grave, c'était aussi une des plus anciennes Danses dites *figurées*, et Thoinot-Arbeau nous en décrit une action de ballet qui lui servait d'ouverture :

Ils dressoient sur la *Courante* une forme de jeu et ballet; car trois jeunes hommes choisissaient trois jeunes filles, et, s'estant unis en renc (rang), le premier danseur avec sa damoiselle la menoit enfin sister (se placer) à l'aultre bout de la salle et retournoit seul avec ses compaignons. Le deuxième en faisoit de même, puis le troisième, et quand le troisième estoit de retour, le premier alloit en gambadant et faisant plusieurs mimes et contenances d'amoureux, requérir sa damoiselle, laquelle lui faisoit reffus de la main, ou luy tour-

noit le dos, quoi voyant le jeune homme s'en retornoit en sa place faisant contenance d'être désespéré; les deux aultres en faisoient autant. Enfin, ils alloient tous trois ensemble requerir lesdites damoiselles, chacun la sienne en mettant le genoil (genou) en terre et demandant merci les mains joinctes; lors, les dictes damoiselles se rendoient entre leurs bras et dançoient la dicte Courante pesle mesle. La Courante se dançoit par mesure binaire légière consistant de deux simples et un double cousté gaulche et aultant cousté droict, en marchant toujours en avant ou de cousté, et quelquefois en rétrogradant, selon qu'il plaist au danceur; et notterés qu'il fault saulter le pas de la Courante. Pour faire donc un simple à gaulche, vous saulterés sur le pied droict en tombant à pieds oincts pour le deuxième pas, ainsi sera accomply le simple à gaulche; autant en ferés à revers pour le simple à droicte. Pour le double à gaulche, saulterés sur le pied droict en asseant le pied gaulche comme ci-dessus; aultant en ferés à revers pour les deux simples et double à droicte.

La Courante, simple et figurée, malgré son allure très vive, avait un caractère de distinction qui la fit de plus en plus réserver pour les grands festins, les réceptions de la cour et les fêtes du monde élégant. Elle eut la vogue sous les règnes de Henri II, Charles IX et Henri III. Louis XIII, ce roi pourtant taciturne, la dansait souvent avec les dames du Louvre et nous avons vu que Louis XIV y excellait. Pécourt, le célèbre danseur,

tous les matins lui donnait des leçons de Courante. Mme de Sévigné la dansait aux fêtes des Etats de Bretagne et Molière se plaignait que Lulli, le très cher, n'eût point vu sa *Courante*. Elle commençait par des révérences; après quoi le danseur et la danseuse décrivaient un pas de Courante, une figure réglée qui formait une sorte d'ellipse allongée.

Ce pas se composait de deux parties : la première consistait à faire un plié relevé en même temps qu'on ramenait le pied de derrière à la quatrième position en avant par un pas glissé, qui est passer doucement le pied devant soi en touchant légèrement le parquet; le deuxième consistait en un demi-jeté d'un pied et un coupé de l'autre pied.

La Courante était donc plutôt une marche pleine de grâce et de belles attitudes qu'une Danse proprement dite, puisqu'on ne s'enlevait pas de terre.

LES BRANLES

Le BRANLE est une Danse par laquelle commencent tous les bals. Plusieurs personnes dansent en rond en se tenant par la main et en se donnant un *branle* continuel et concerté avec des pas convenables selon la différence des airs que l'on joue.

Les *Branles* consistent en trois pas et un pied-joint qui se font en quatre mesures, ou coup d'archet, qu'on appelait autrefois *battements de tambourin*. Quand ils sont répétés deux fois, ce sont des *Branles doubles*, que l'on doit danser le plus pesamment possible. On les appelle aussi *Communs*. Au commencement, on danse des *Branles simples*, dansés comme les premiers, mais par des personnes d'un âge et d'un rang respectables, puis le *Branle gai*, par deux mesures ternaires, pour les jeunes mariés, et ainsi appelé parce qu'on a toujours un pied en l'air.

Il y a les Branles du Haut-Barrois, laissés aux femmes de chambre, aux laquais et aux masques ; du Monflier-en-Der, du Hainaut, d'Avignon ; ceux du Poitou, cités dans les contes de Chalières, qui se dansent par mesure ternaire, en allant toujours à gauche, et dans lesquels on multiplie les *découpements* pour simuler les Branles d'Ecosse et de Bretagne ; le *Branle des Lavandières*, où les danseurs cadencent leurs pas en frappant dans

leurs mains, pour imiter le bruit des battoirs « de celles qui lavent les buées sur la rivière de *Seyne*, à Paris ».

Il y a aussi les Branles *des pois*, de l'*official*, de *la haie*, des *ermites*, où l'on se salue à la façon des religieux, le *Branle des Sabots*, où une mère Folie précède trois Fous par lesquels tous ses gestes, sauts et pas sont fidèlement reproduits ; le *Branle du Flambeau*, ou du *Chandelier*, ou de la *Torche*, où le cavalier offre un chandelier à la dame qu'il désire inviter ; celle-ci remet, après la Danse, le flambeau à une autre dame et ainsi de suite.

C'est ce Branle que Marguerite de Valois dansait avec le duc d'Alençon, comme elle parlait de celui de *Bourgogne et de Gascogne* dans sa vingt-huitième nouvelle. Toutes ces Danses s'exécutent avec des chansons connues de tous les danseurs. Le nombre de ceux-ci est indéfini et l'on appelle *Branle de Sortie* la réunion de tous les danseurs et de toutes les danseuses qui se tiennent par la main et tournent ensemble.

Le Branle est probablement la Danse qui a laissé dans nos airs populaires les traces les plus marquantes. Elle se composait de pas très nombreux et très divers, mais tous se distinguaient par ce que l'on avait appelé le *rû de vache*, expression assez triviale, mais qui rendait bien ce qu'elle voulait dire puisque ce mouvement n'était autre que celui que les vaches donnent à leurs jambes

de derrière en les jetant en arrière. D'ailleurs, lancer galamment et adroitement le *rû de vache* était, comme nous l'avons dit, pour un danseur honneur si grand que pour un grand seigneur avoir belle attitude à cheval.

Les Branles étaient, en général, composés de plusieurs danses; mais il y avait un Branle proprement dit : le *Branle double.*

Celui-ci consistait en un petit mouvement du corps à droite et à gauche, sans bouger de place; il était dansé de côté, d'abord à droite, puis à gauche. On faisait un pas pour prendre du champ et l'on recommençait. Dans les fêtes, sur les places publiques comme dans les salons, les musiciens ouvraient toujours la danse par un Branle, double ou commun. Tout le monde y prenait part, les vieillards aussi bien que les jeunes gens; réunissant ainsi tous les âges. Cette Danse était évidemment des plus animées. Les danseurs se plaçaient soit à la file, soit en rond et se tenant par la main. Le double, à droite, était plus serré que celui de gauche; de façon que l'on gagnait à chaque fois de ce côté en tournant peu à peu. A la septième mesure, on faisait un *pied en l'air droit* et un *pied en l'air gauche* pour le double et pour avancer : c'était le *rû de vache.* Les plus adroits danseurs multipliaient les pas, les rendaient plus difficiles à leur volonté; ceux qui avaient moins souci de faire bien où les danseurs d'un certain âge se contentaient de les marquer légèrement. Bref, chacun agissait au gré de son goût.

LA GAVOTTE

Dans les *Gavottes* du moyen âge, ou « recueil et ramassis de plusieurs Branles doubles », dit un vieil auteur, il était d'usage, quand les danseurs avaient exécuté les passages tirés des *Gaillardes*, qu'un de leurs couples s'écartât, puis fit seul quelques nouveaux passages, après lesquels le jeune homme venait embrasser toutes les demoiselles et sa danseuse tous les jeunes hommes. Il reprenait ensuite son rang. Tous les autres couples l'imitaient successivement. Quelquefois, seul, le chef de la fête embrassait; alors, sa danseuse offrait, pour terminer, un chapelet ou un bouquet au danseur qui devait payer les musiciens et avoir la royauté de la danse dans la prochaine réunion.

A son origine, la *Gavotte* était donc une sorte de Branle auquel « il ne fault point enlever en l'air la damoiselle, comme dans d'aultres branles, seullement il fault la baiser, en faisant soubz mesure binaire plusieurs petits saults ». Le pas de la Gavotte diffère du pas naturel en ce qu'on sautille sur le pied qui est à terre et qu'en même temps l'autre pied tend sa pointe vers le sol, ce qui est signe que l'on danse et que l'on ne marche pas seulement. Cette Danse a pris naissance, dit-on, chez les Gavots, nom donné à des paysans des

environs de Gap. Elle est dansée par deux couples se faisant vis-à-vis ; elle peut aussi être dansée par quatre couples placés comme pour le quadrille.

Chaque cavalier, prenant la main gauche de sa dame dans sa main droite, avance avec sa dame par un jeté du pied gauche, un assemblé le pied droit et un changement de pied, et un assemblé le

pied droit devant. Il recule à sa place avec elle, par un jeté du pied droit en arrière, un jeté du pied gauche, un jeté du pied droit et un assemblé, le pied droit devant. Chaque cavalier, par deux chassés ouverts et trois changements de pied, passe derrière sa danseuse et se place à sa droite; en même temps, la dame, par deux chassés ouverts et trois changements de pieds, passe devant son cavalier et se place à sa gauche. Double chassé ouvert et trois changements de pieds en sens inverse pour revenir chacun à sa place. A la deuxième

reprise, chaque cavalier partant sur sa gauche et décrivant un demi-cercle, vient se placer en face de sa dame par huit jetés en avant; ensuite il recule par sept jetés en arrière et un assemblé, puis, le cavalier et la dame de chaque couple s'avancent l'un vers l'autre par quatre pas marchés, et, se donnant la main droite, exécutent deux pas; se donnant la main gauche ils exécutent encore deux pas de zéphyr; ils se redonnent la main droite en faisant deux pas de zéphyr, et la main gauche en faisant deux pas de zéphyr; puis ils font un tour de main droite en exécutant huit pas de zéphyr, afin de regagner leurs places respectives. A la troisième reprise, chaque cavalier tenant la main gauche de sa dame dans sa main droite, avance par un jeté, un assemblé, un changement de pieds et marque un temps d'arrêt. Il recule à sa place avec la dame vis-à-vis par trois jetés en arrière et un assemblé. A la quatrième reprise, les deux couples partant sur leur droite décrivent un grand cercle par des pas de zéphyr et viennent se placer l'un en face de l'autre au centre. Pendant ce mouvement, les deux cavaliers ont dû changer deux fois de dames. Chaque couple recule à sa place par trois jetés en arrière et un assemblé.

Voici encore deux Gavottes selon la théorie du dernier genre de cette danse. Nous les devons à la plume autorisée de M. Giraudet. L'une est dansée par un ou plusieurs danseurs, l'autre par un seul. La première est ainsi décrite :

1re *figure* : Jeté en avant et en arrière, entrechat et jeté en avant et en arrière. Jeté en avant, brisé du pied gauche devant le pied droit, écart, entrechat, jeté en arrière ; brisé du pied gauche devant le pied droit, assemblé, écart, entrechat et jeté en avant et en arrière. — *Balancé* : Jeté en tournant quatre fois, piqué, changement de talons ; ouvrir l'équerre, assemblé et entrechat. Répéter encore une fois les jetés en tournant et les piqués. — 2e *figure* : Jeté du pied droit et du pied gauche en avant, trois changements de talons ; jeté en arrière du pied gauche et du pied droit, trois changements de pieds (répéter encore les pas ci-dessus). Chassé ouvert en avant, glissade à droite, brisé à droite, glissade à gauche, brisé à gauche, entrechat. — *Balancé* : Contretemps simple quatre fois, ailes de pigeon, entrechat et balancé. — 3e *figure* : Quatre pas russes en avant, quatre pirouettes volantes ; deux pas russes en avant, quatre fois bourré en arrière, assemblé pas russe et bourré. — *Balancé* : Moucheté du pied droit devant le pied gauche, un rond de jambe, glisser le pied droit sur le côté, trois changements de pieds, puis du pied gauche. Répéter une fois les ailes de pigeon, entrechat, promenade en sept ballonnés, jeté, écart, entrechat et attitude pour finir.

La seconde de ces Gavottes, à un seul danseur, tient dans cette théorie :

1er *pas* : Deux jetés en avant, entrechat, deux jetés en arrière, entrechat ; jeté, brisé, écart, en-

trechat; deux emboîtés en arrière, assemblé et entrechat. — *1er balancé* : Sauter sur la jambe droite, trois émouchetés et balancer lentement quatre fois. — *2e balancé* : Emoucheter sur les quatre faces. — *2e pas* : Deux jetés, changements de pieds, deux coups d'ailes de pigeon coupées, pas français trompé, brisé, émoucheté, entrechat, deux sissonnes à droite et à gauche et entrechat. — *1er balancé* : Demi-terre à terre et sissonnes deux fois. — *2e balancé* : Bourré à droite et à gauche. — *3e pas* : Pas russe en avant, pas bourré en arrière, brisé (refaire une deuxième fois); pas russe et deux pirouettes volantes (répéter une seconde fois). — *Balancé* : Echappé, deux coups d'ailes de pigeon de chaque jambe, un demi-tour en émouchetant sur le côté (lentement). Trois émouchetés et promenade en ballonnés.

Au temps de sa splendeur, la Gavotte était précédée d'un Menuet d'introduction fait avec la première reprise de celui de la cour et que deux danseurs interprétaient. C'était la reine Marie-Antoinette qui avait remis cette Danse à la mode des salons du grand monde alors qu'elle n'était plus guère exécutée qu'au théâtre par des danseurs professionnels. La jeune fille de Marie-Thérèse avait un goût privilégié pour le Menuet et elle avait pris en faveur celui que Grétry, dans son *Céphise et Procris*, avait composé et accompagné d'une Gavotte. A cette époque, dit M. Desrat, elle était dansée sur un mode léger à 2/4 et sur un air

spécial dont la musique notait chaque pas, représentant ainsi un libretto tel qu'un petit ballet à deux personnages.

Commençant ensemble, le danseur et la danseuse avançaient en se donnant la main et reculaient, puis se séparaient sur les côtés, l'un à droite et l'autre à gauche ; tous deux se rapprochaient. Le cavalier quittait ensuite sa dame en décrivant un grand demi-cercle sur sa gauche et venait se placer en face de sa dame. L'un et l'autre s'avançaient et faisaient un balancé en se donnant quatre fois les mains droites et gauches et reculaient ensuite en s'éloignant l'un de l'autre. Le cavalier s'avançait alors seul et faisait un solo auquel sa danseuse répondait par un autre. Dans cette partie, le danseur et sa dame cherchaient à faire les pas les plus élégants, les plus gracieux. Le cavalier finissait le plus souvent par une attitude pliée devant la dame, attitude qu'il avait commencée par une pirouette. Le danseur, allant après se placer à l'angle droit du salon, avançait seul jusqu'à l'autre extrémité et en ligne droite devant lui, puis il revenait en diagonale se placer à l'angle gauche. La figure de cette ligne devait être faite d'autant plus vivement qu'elle signifiait une fuite. La dame, allant se placer à l'angle gauche, exécutait les mêmes mouvements et revenait par conséquent se placer à l'angle droit. Tous les deux recommençaient ensemble la même figure avec un chassé-croisé intercalé, de deux en deux mesures, à droite et à gauche, puis à gauche et à droite, et faisaient la fugue ensemble en passant l'un devant l'autre. Etant placés l'un devant l'au-

tre, ils avançaient et tournaient en se poursuivant. Au moment où le danseur était assez rapproché de sa danseuse, il lui donnait la main et tous deux reculaient à leurs places primitives.

Dans toutes ces figures le cavalier et la dame rivalisaient de zèle et d'ardeur, cherchant tous deux à développer le plus de talent, exécutant à qui mieux mieux les pas les plus recherchés, les plus à la mode; les pas de basque, par exemple, de bourré, de zéphyr, brisés et glissades, etc., etc. Quant aux pas traditionnels de la Gavotte que composa Vestris, le fils du fameux *Diou de la Danse*, M. Desrat les a trouvés dans les manuscrits de son père et il nous les donne dans les termes suivants :

Le cavalier et la dame, se donnant la main, s'avancent en faisant un grand jeté devant, assemblé, entrechat 5 ; ils reculent avec trois brisés en arrière et un assemblé. Par le chassé-croisé à droite et à gauche : glissade, fouetté, glissade, assemblé, trois jetés battus en arrière et assemblé. Les pas sont les mêmes pour le cavalier et pour la dame. Avant le solo, pour changer de place, le cavalier fait seize pas de zéphyr, sept brisés en arrière et un assemblé en reculant pour faire, en finissant, face à sa dame; elle reste immobile pendant ce traversé de son cavalier. — *Solo du cavalier :* Deux pas de basque en avant, quatre pas de bourré en arrière, trois jetés en arrière en tournant, entrechat 4 et pirouette. *Solo de*

la dame : Mêmes pas que pour le cavalier, mais la pirouette est remplacée par un entrechat 4. Balancé : huit pas de zéphyr, pour le cavalier et la dame, faits alternativement pied droit, pied gauche et en se touchant la main droite, la main gauche ; ils terminent en s'éloignant l'un de l'autre par sept jetés battus en arrière et un assemblé. Traversé en ligne droite : jeté, assemblé, entrechat 5 fait quatre fois en avant, suivis pour la diagonale de sept jetés en tournant et un assemblé. Dans le second traversé, la dame fait les mêmes pas que le cavalier ; souvent elle remplaçait les sept jetés par huit pas de bourré courus sur les pointes. Pour le second traversé avec chassé-croisé, cavalier et dame font ensemble, l'un et l'autre devant soi et en avançant : jeté, assemblé, entrechat 5 quatre fois ; sur les côtés à droite pour l'un et à gauche pour l'autre, en passant devant et derrière, glissade, fouetté, assemblé, trois jetés en arrière, assemblé ; les mêmes, par un sens inverse. Pour le grand cercle et la pirouette finale, cavalier et dame font : grand jeté devant, rond de jambe en l'air, sauté, développé, assemblé. Au moment où les danseurs se rencontrent et se donnent la main, ils reculent par huit grands jetés battus en arrière et assemblé.

Nous avons vu qu'au XVI^e^ siècle, les pas de la Gavotte différaient totalement de ce qu'ils furent plus tard et que cette Danse avait commencé d'abord à s'unir aux Branles que l'on délaissa dans la suite. Dans le principe, la cadence des pas suivait exactement la musique. Au temps de Louis XIV,

c'était le contraire; la Gavotte se dansait à contre-temps et on la divisait en trois rythmes : le rythme tendre, le léger et l'ordinaire qui avait l'allure de la Contredanse que l'on dansait beaucoup à cette époque. Le rythme léger était le plus souvent employé dans ce que l'on appelait la *Gavotte tendre*, après le premier motif et avant sa reprise. La cadence des pas n'était pas facile à régler, car elle exigeait une grande virtuosité, beaucoup d'art, à cause de l'extrême variété des pas. Sous Louis XV, la Gavotte fut plutôt employée au théâtre, comme Danse d'action, elle était donc, en ce temps, beaucoup moins utilisée dans les bals privés et dans les salons. Nous savons qu'elle eut sous Louis XVI une grande vogue. Sous le Directoire elle devint une Danse presque moderne, après avoir primé presque toutes les Danses sous la Terreur ; aujourd'hui, on n'en parle pour ainsi dire plus.

LES RIGAUDONS

Le RIGAUDON fut inventé, assure-t-on, par un maître à danser provençal qui s'appelait Rigaud ; quelques écrivains assurent qu'il était maître des ballets d'Anne d'Autriche.

Cette danse était écrite sur un mouvement gai et à deux temps légers. Elle était ordinairement divisée en deux parties, le second rigaudon, mineur, servant de trio. Comme pas, il se faisait à la même place, sans avancer ni reculer ; on pliait les genoux et on se relevait en sautant.

On voit que ce n'était pas bien difficile, même en ajoutant qu'il ne fallait pas aller de côté quoique les jambes fissent des mouvements différents. L'air, très vif et très entraînant, divisait ses deux reprises de quatre en quatre mesures.

Les *Rigaudons* ont beaucoup de ressemblance entre eux, surtout au point de vue de la musique. On en rencontre beaucoup dans les compositions de la première moitié du dernier siècle. Philidor en a fait un dans *Ernelinde,* qui est une pièce de valeur, développée de main de maître, morceau avant-coureur des Glück, Haydn et Mozart.

Le *Rigaudon* se commence de la première position, ayant les deux pieds assemblés ; vous pliez

les genoux également et vous vous relevez en sautant ; en levant en même temps la jambe droite qui s'ouvre à côté, et le genou étendu, vous la reposez du même mouvement, aussi à la première position ; mais, à peine posée, que la jambe gauche se lève, en s'ouvrant à côté, sans faire aucun mouvement du genou ; ce n'est que la hanche qui agite la jambe et la brise tout de suite. Les deux pieds

étant à terre, vous pliez et vous vous relevez en sautant et en tombant sur les deux pieds, ce qui termine ce pas. Il faut avoir grande attention, en faisant ce pas, que vos jambes soient bien étendues lorsque vous les levez, et, lorsque vous sautez, de retomber sur les deux pointes, les jambes tendues, ce qui fait paraître plus léger. Ce pas se fait différemment en Provence et en Languedoc. Au lieu d'ouvrir les jambes à côté, les Provençaux les passent en devant en les croisant un peu. Ce pas n'a pas la même grâce, et, quand on le fait l'un devant l'autre il semble que l'on veuille donner un coup de pied à la personne avec qui l'on danse.

LA PASSACAILLE

La PASSACAILLE est un mot qui vient de l'italien *Passacaglia* et qui signifie « vaudeville ». Cet air commence en frappant trois temps lents et quatre mesures redoublées. C'est proprement une *Chaconne;* toute la différence est que le mouvement en est ordinairement plus grave que celui de la Chaconne, le chant plus tendre et les expressions moins vives. Les *Passacailles* d'*Armide* et d'*Issé* sont encore célèbres dans l'opéra français. Sous Louis XIV, c'était une Danse à un seul personnage; trois vers de Boileau le démontrent surabondamment:

> De même que Beauchamps, d'un brodequin chaussé.
> Sous les habits d'un dieu dansait *seul*, à Versailles,
> En pas majestueux, la grave passacaille.

Le mouvement de cette Danse était de trois-quatre : *adagio maestoso*. Cet encens, cette tenue empesée et compassée de ce danseur solitaire pouvait aller à la jalousie despotique et acariâtre de la veuve du bossu Scarron, ainsi qu'aux seigneurs et aux jésuites de cette cour de puritains, cachant leur hypocrisie sous le manteau du courtisan ou la robe du prêtre; mais ces bénédictions d'occasion, ces airs de marcher sur des œufs sous

prétexte de « pas majestueux », toute cette ferblanterie de pacotille, cet étalage d'effronterie sous le masque, tout cela ne pouvait convenir aux jeunes roués de la Régence, aux délicats du Palais-Royal, aux amis de la si piquante duchesse de Berry, surtout au Régent... et surtout à Dubois, ce cardinal d'alcôves et de coulisses, à qui il ne fallait promettre ni petits soupers, ni parties fines, ni entrevues discrètes. Cela explique pourquoi, depuis la mort de Louis XIV, on ne trouve plus guère de véritables *Passacailles*. *Hypermnestre* est une des dernières. Si, vers le milieu du XVIII^e^ siècle, on rencontre encore quelques airs affublés de ce nom, ils ne le méritent plus, toute l'allure en étant métamorphosée. Tous les musiciens du temps, Devergne, Rebel, Garnier, ont fait de vains efforts pour essayer de ranimer un peu ces pauvres *Passacailles :* rien n'y fit.

Brossard dit que la *Passacaille* était une *Chaconne* dont les pas consistaient en temps largement glissés et en étendant les bras de côté ; les genoux fléchissaient lentement sur le premier temps, et, en même temps, les bras étaient ouverts à droite et à gauche, c'est-à-dire éloignés des hanches, et sur les deux derniers temps on se relevait après avoir dégagé un pied à droite ou à gauche; les bras reprenaient alors leur position naturelle le long du corps. Ce pas était le précurseur du pas de *Menuet.*

LE PASSEPIED

Le PASSEPIED est une espèce de Danse figurée qui nous vient de Bretagne. La mesure de l'air est triple et se marque à 3/2 à un temps. Le *Passepied* admet la syncope et le *Menuet* la repousse. Les mesures de chaque reprise y doivent entrer de même en nombre pair ; mais l'air, au lieu de commencer sur le frappé de la mesure, doit, dans chaque reprise, commencer sur la croche qui le précède. Brossard met le *Passepied* au nombre des *Menuets* et le définit : un *Menuet* dont le mouvement est plus vite et plus gai. Quant au *Dictionnaire de Trévoux*, il classe le *Passepied* parmi les Branles et décrit le mouvement des pieds par ces mots: *pedum decussatus*. La musique est marquée en trois temps et le *Passepied* est une danse vive, légère, toute faite de gaîté ; les pieds se croisent, s'entrecroisent en les glissant, d'où son nom de *Passepied*, que, d'ailleurs, le vers de Boileau laisse assez bien comprendre :

Le léger passepied doit voler terre à terre.

Parmi les Danses anciennes du genre « gay » le *Passepied* est sans doute la figure la plus habi-

tuelle, mais c'est toujours le même rythme. On en comptait plusieurs sortes, parmi lesquelles le *Vieux Passepied*, le *Dragon*, le *Passepied* de Trompas, de Male, de Pascalin, *de los Escamorados* (des amoureux) etc., etc. Le vieux *Passepied* était celui que l'on dansait le plus; le *Dragon* était le plus nouveau et d'origine italienne, mais c'était quand même le *Menuet :* quatre temps de danse sur trois temps musicaux.

Le premier temps était un demi-coupé, les autres étaient « en fleuret », c'est-à-dire que le danseur faisait un demi-coupé et deux pas marchés sur la pointe.

Le *Passepied* fut longtemps en faveur très marquée à la cour et dans les plus nobles sociétés. Il était venu dérider les partisans de la Danse à une époque où l'on n'avait rien que de lourd et de pesant à se mettre sous les talons pour offrir à la svelte et si leste Terpsichore. L'érudite et sémillante M^me^ de Sévigné, une des femmes les plus exquises de son temps — temps cependant si riche en femmes d'esprit, d'intelligence et de cœur — M^me^ de Sévigné, dans des récits charmants, dont elle seule a le secret, nous donne la liste d'un grand nombre de fiers seigneurs, d'altiers gentilshommes qui excellaient dans le *Passepied*, s'y montrant cavaliers émérites, danseurs chevaleresques. On y distinguait surtout

MM. de Lomaria et de Coëtlogon; Mme de Grignan, la propre fille de Mme de Sévigné, avait elle-même acquis une réputation méritée d'excellente danseuse. Aussi, en parlant à sa fille d'un *Passepied* qu'elle avait vu danser à un bal chez des amis, lui écrivait-elle : « Je pensais toujours à vous et j'avais un souvenir si tendre de votre Danse que ce plaisir me devient une douleur. Je suis persuadée que vous auriez été ravie de voir danser Lomaria. Les *Passepieds* et les violons de la Cour font mal au cœur au prix de celui-là ; c'est quelque chose d'extraordinaire que cette quantité de pas différents et cette cadence courte et juste; je n'ai point vu d'hommes danser comme Lomaria cette sorte de Danse. » Et la grande dame ne perd pas l'occasion, peu après, de revenir sur ce sujet : « Le soir on soupa et puis le bal. Je voudrais que vous eussiez vu l'air de M. de Lomaria, et de quelle façon il ôte et remet son chapeau. Quelle légèreté ! Quelle justesse ! Il

peut défier tous les courtisans et les confondre, sur ma parole. Le *Passepied* pouvait me faire pleurer, car cela me faisait des souvenirs si doux que je n'y puis résister. » Cela nous donne l'assurance que le *Passepied* était dansé avec le chapeau.

Voici un *Passepied* tout récent que nous devons à M. de Soria. Il date de 1890 seulement et il est intitulé le *Passepied de la Reine*. La théorie en est tout simplement adorable et d'une clarté limpide.

Le *Passepied* est divisé en huit figures; le cavalier et la dame croisent, le premier la jambe gauche devant la droite pour exécuter les pas marchés en avant, et la dame la jambe droite devant la gauche. Le couple de vis-à-vis fait de même. La deuxième figure nous montre chaque

cavalier au moment où il fait tourner, pirouetter pour dire le vrai mot, la danseuse. Bientôt les couples se croisent les mains pour exécuter les glissades derrière. Chaque cavalier décrit un arc de cercle à droite et la dame un semblable à droite. Cette dernière se place à la gauche de son cavalier afin d'exécuter ses glissades. Un moulinet

est ensuite exécuté par tous les danseurs, comme dans la quatrième figure. Les quatre dames sont placées au centre et les cavaliers pour un balancé qui est répété deux fois. Dans la cinquième figure, c'est une révérence faite par un couple. Chose grave que la révérence ! C'est tout un art, comme on l'a vu, que de la savoir bien faire. Un pas à gauche ou à droite suivant indication, pas de côté à droite, se placer en deuxième position, tout le poids du corps reposant sur le pied droit.

On amène le pied gauche tout près, afin que les deux talons puissent se rejoindre. Prendre bien soin, à la première position, de plier les genoux très bas en glissant en arrière la pointe du pied gauche, et de se relever lentement, aussi lentement

que possible et qu'on s'est plié. Nous voyons alors dans la sixième figure, les couples exécuter le pas de basque en avant, puis, dans la septième figure, former un rond et exécuter des balancés en avant et en arrière. Enfin, huitième et dernière figure, les quatre cavaliers forment un rond en allongeant les bras pendant que chaque danseuse tourne autour du cavalier en commençant par la droite. Chaque cavalier prend la main gauche de sa dame et la reconduit à sa place.

Terminons le *Passepied* par le mot d'esprit, si plein de vérité, qu'en dit Mme Laure Fonta, l'érudite artiste de l'Opéra, dans son livre si précieux de Thoinot-Arbeau :

« ... C'est bien réellement une danse gaie et charmante : la ténacité du mouvement de passade en avant du pied gauche, toujours le même, qui s'avance en glissant et s'allongeant à terre, comme une patte de jeune chat, la rend coquettement enjouée. »

C'est absolument ça.

LA CONTREDANSE

La CONTREDANSE s'exécutait autrefois à quatre et à huit personnes ; on la dansait ordinairement dans les bals, après les Menuets, comme étant plus gaie et occupant plus de monde. Les airs de Contredanse étaient le plus souvent à deux temps ; ils devaient être bien cadencés, brillants et gais, et avoir beaucoup de simplicité, car, comme on les reprenait très souvent, ils seraient devenus insupportables s'ils avaient été chargés. Les Contredanses étaient presque toutes des Gavottes qui se dansaient d'un air familier et badin, mais dont les figures s'exécutaient avec tant de rapidité qu'elles échauffaient ordinairement. La Contredanse ne doit pas être confondue avec ce qu'on appelle aujourd'hui le Quadrille, dont la place est marquée dans notre livre et que l'on trouvera plus loin. Quelques écrivains assurent que la Contredanse est originaire de Normandie, d'où elle aurait ensuite eu la vogue en Angleterre, en Italie, puis en Hollande où on en trouve quelques recueils. Elle se dansait parfois à deux personnes, voire à deux couples, comme nous l'avons dit, qui répétaient en vis-à-vis les mêmes pas l'un après l'autre, de là le nom de cette danse qui signifie que chacun y fait en sens inverse ce qu'a fait son vis-à-vis.

En France, où tout s'oublie si vite, la Contredanse disparut pendant longtemps de nos bals, mais elle y réapparut tout à coup, et avec un succès marqué, à propos d'un opéra-ballet de Rameau, en 1745, intitulé les *Fêtes de Polymnie*. Cette pièce avait, à son cinquième acte, une Contredanse qui plut tant aux spectateurs que, bientôt, tout ballet dut avoir sa Contredanse, « afin, dit un écrivain contemporain, de renvoyer le public sur un morceau de gaîté ». Il est bon de faire remarquer à ce sujet que, vers cette époque, c'est-à-dire pendant la Régence, on avait fait pénétrer chez nous une Contredanse anglaise, *country dance*, espèce de Danse campagnarde qui, alors, avait la faveur des gentlemen de Londres et des grands seigneurs de la cour d'Angleterre. Dans ces Contredanses villageoises, les dames se plaçaient d'un côté sur une seule ligne; les cavaliers également de l'autre côté, en tel nombre que l'on voulait. Le cavalier qui était à la tête de la ligne avec sa dame commençait et continuait la Contredanse jusqu'au bout en avançant toujours, les autres suivaient aussitôt que l'on avait gagné deux places, et, quand les premiers danseurs étaient revenus à leurs places, la Contredanse était terminée.

La ressemblance du nom de cette Danse avec celui de la Contredanse française, qui, cependant, avait un caractère absolument différent, quoique son mouvement fût également animé, les a con-

fondues longtemps, mais il n'en est pas moins certain que la Contredanse française eut un vif succès sur nos scènes théâtrales pendant de longues années, après qu'elle s'était déjà répandue depuis longtemps dans les cours royales et les salons de la haute société, de même qu'il est hors de doute qu'elle égalait tout au moins, comme Danse nationale, les Danses plus ou moins fameuses, plus ou moins entraînantes, plus ou moins gracieuses de nos aïeux.

Les Contredanses du vieux temps n'avaient pourtant rien de pareil à celles d'aujourd'hui. Elles n'avaient qu'une seule figure et les nôtres en ont cinq. Elles étaient composées de danseurs et de danseuses autant que d'amateurs se présentaient, ainsi que nous l'avons déjà remarqué, et, de plus, ces couples ne se faisaient pas toujours vis-à-vis. En prenant la place du sévère Menuet qui avait si longtemps régné en maître, les Contredanses apportaient avec elles une allure plus gaie, plus alerte, plus jeune, plus sautée, ce qui amena Boileau à dire :

> La musique changea; pour la suivre, la Danse,
> Laissant le menuet orna la contredanse.

Les principaux caractères de la Contredanse étaient les chaînes, les ronds et les balancés; le nombre en fut très grand, mais on peut citer, parmi celles qui furent le plus en vogue : les

Chasses, la *Jalousie*, la *Mariée*, etc., etc. Il y en avait aussi ajoutées aux ballets ; c'était l'occasion que cherchaient les danseurs réputés pour leur talent et leur grâce, s'efforçant de se signaler à l'attention des spectateurs par des pas d'une variété sans cesse renouvelée et toujours de plus en plus brillants. Quant à l'étymologie du mot *Contredanse* sur laquelle on s'est tant chamaillé, M. Desrat nous semble avoir raison : elle viendrait tout simplement de *contra saltare*. Dans presque tous les pays d'Europe les premières Contredanses firent la joie de tous les danseurs et l'on pourrait presque en nier l'origine paysanne en constatant le triomphe, l'accueil enthousiaste que leur firent les salons. Rameau se hâta de les intercaler dans ses œuvres les meilleures, et, sur ses traces, pas un compositeur qui n'en écrivît aussi. La production en devint même à un moment si abondante et si significative que M. Fertiault put s'écrier avec beaucoup de vérité : « Les récentes contredanses suffiraient à faire l'histoire des événements, des sympathies, des modes, des caractères, du ridicule du moment. »

Parmi les *Contredanses* qui sont restées les plus célèbres, bornons-nous à citer les noms de trente et une : l'*Aurore*, la *Folâtre*, les *Bacchantes*, le *Calife*, la *Créole*, la *Changez-moi ces têtes*, la *Coquette*, le *Bon Ménage*, le *Petit Maître*, la *Jalouse*, l'*Inconnu à la Redoute*, la *Virginie*, la

Gigue du seigneur bienfaisant, la *Jolie Meunière*, le *Tambourin de Châtenay*, la *Julie*, la *Fillette*, la *Belle Esclave*, la *Veillée villageoise*, l'*Air inflammable*, les *Plaisirs d'Epernay*, la *Prussienne*, la *Montgolfier*, la *Suédoise*, la *Saint-Leu*, le *Doliva*, la *Dugazon*, la *Financière*, la *Gibraltar*, la *Martinique*, la *Moscovite*.

Et, parmi ces trente et une Contredanses, donnons la théorie de huit :

1° L'*Aurore :* Un cavalier et sa dame ; chassé sur les côtés, demi-balancé avec le cavalier et la dame vis-à-vis. Tour de deux mains et à vos places. La dame seule pendant huit mesures. La même dame : traversé avec le cavalier vis-à-vis, traversé de nouveau et balancé en présentant la main droite et la main gauche, puis le tour de deux mains. Le grand rond. — 2° La *Folâtre :* Demi-chaîne anglaise. Balancé. Demi-chaîne anglaise. Balancé. Quatre cavaliers en avant. Quatre dames en avant. Chassé-croisé tous les huit. Chaîne des dames. Chassé sur les quatre côtés, balancé, tour de deux mains. Les deux couples se retournent ; chassé en avant quatre ; retournez à vos places en répétant le chassé. Balancé tous les huit; tour de deux mains. — 3° Le *Calife :* Un cavalier en avant et en arrière. La dame vis-à-vis en avant et en arrière. Même figure pour les trois autres dames. Elles doivent finir le chassé en avant, vis-à-vis le cavalier, et retourner à leurs places. Le même cavalier et les trois dames en avant, tour de deux mains, à vos places. Le cavalier, balancé avec sa dame, tour de main. Le

cavalier, chassé de côté, balancé et tour de main à sa dame; la même figure avec les trois autres dames. Le même cavalier, balancé à sa dame, les deux mains pour le grand rond. — 4° Les *Bacchantes :* Chassé huit, balancé, à vos places. Cavaliers et dames, les mains en croix et grand rond. En avant quatre. Chaîne anglaise. Balancé. Tour de deux mains. Quatre dames, solo chacune à son tour; quatre mesures chaque. Même figure pour les cavaliers. Chassé huit en avant et en arrière. Chassé croisé tous les huit. — 5° Le *Petit Maître :* Un cavalier seul; grand rond. Le même cavalier seul pendant huit mesures. En avant deux avec la dame vis-à-vis et dos à dos. Même figure pour le cavalier avec les trois autres dames. Tous, chassé-croisé. Le même cavalier en avant et en arrière, avec deux dames de son côté; balancé, à vos places. Tour de deux mains, tout le monde. — 6° La *Coquette :* Chassé en avant, tout le monde. Demi-balancé. Tour de deux mains, à vos places. Une seule dame, chassé de côté; un cavalier et sa dame, demi-balancé; tour de deux mains avec le cavalier. La dame répète cette figure avec l'autre couple et retourne à sa place. La même dame, seule, pendant huit mesures. Elle donne les deux mains à son cavalier, grand rond, balancé, tour de main. Chassé, répété par les autres couples. — 7° La *Jalouse :* Un cavalier et sa dame, en avant et en arrière. Même figure pour les autres. Deux dames et deux cavaliers, vis-à-vis, en avant. Moulinet. La même dame en avant et demi-balancé, tour de deux mains, à vos places. Un cavalier chassé de côté, balancé à sa dame, tour de deux mains, et la dame le rejoignant par un chassé en avant, qu'elle com-

plète quand elle a fini sa figure, présente les deux mains à son cavalier, et l'enlève à l'autre dame ; à vos places. Le même cavalier répète la même figure avec les trois autres dames. La dame du dernier cavalier, s'unissant à lui, prend ses mains et forme le grand rond ; à vos places, balancé, tour de main. Chaîne anglaise. La même figure les quatre autres. Moulinet tout le monde. — 8° La *Virginie :* Balancé tout le monde. Tour de main. Un cavalier seul deux fois. Une dame seule deux fois. Demi-queue du chat. Grand rond après s'être donné les mains. Tout le monde en avant et en arrière. Chassé, déchassé, tout le monde.

Il est nécessaire, pour que le lecteur comprenne bien toute l'importance qu'a le *Quadrille* dans la Danse d'aujourd'hui, lorsque nous arriverons à cette partie de notre livre, qu'il ait d'abord eu sous les yeux la théorie vivante — si nous pouvons nous exprimer ainsi — de ce que furent nos vieilles Contredanses françaises, desquelles sont issus ces Quadrilles pimpants, alertes et tapageurs dont le tableau coloré se déroulera un peu plus loin sous nos yeux. Nous allons donc en donner quelques-unes.

L'Assemblée des Grâces. — Le grand rond à l'ordinaire. — Figures : 1° un cavalier avec la dame de vis-à-vis chassent à droite et rigaudon ; 2° ils traversent aux places vis-à-vis ; 3° de suite ils chassent à gauche et rigaudon ; 4° ils repassent à leurs places en faisant la contre-partie du tout

pour chaque cavalier avec les dames de vis-à-vis ; 5° balancé de chaque cavalier avec sa dame et rigaudon ; 6° les cavaliers mettent les quatre dames dos à dos et rigaudon ; 7° les cavaliers se prennent en rond et les dames posent les mains sur celles de leurs cavaliers. Ils font un demi-tour de rond ; 8° balancé et rigaudon ; 9° les cavaliers et leurs dames retournent à leurs places. Rigaudon ; 10° gagner une place à droite et rigaudon ; 11° promenade jusqu'à ses places. La main.

La Petite Jeannot. — Le grand rond à l'ordinaire. — Figures : 1° un cavalier avec la dame de vis-à-vis, en avant et en arrière ; 2° chassé à droite et à gauche, sans rigaudon ; 3° traversé et rigaudon ; 4° une passe, balancé et rigaudon ; 5° les deux mains en tournant ; rentrer à ses places et rigaudon. La contre-partie du tout.

La Victoire du Destin. — Pour la main. — Figures : 1° en avant quatre et en arrière ; 2° demi-chassé, croisé et rigaudon ; 3° traversé aux places vis-à-vis ; les deux cavaliers passent entre ceux de la droite et les dames entre ceux de la gauche ; rigaudon ; 4° l'Allemande un tour entier ; les cavaliers avec leurs dames et une passe ; 5° balancé et rigaudon ; 6° la demi-chaîne anglaise pour regagner ses places. — Contre-partie du tout pour les six autres.

Le Goût du Jour. — Le grand rond à l'ordinaire. — Figures : 1° un cavalier et une dame de vis-à-vis traversent aux places vis-à-vis en se présentant la main droite et rigaudon ; 2° le cavalier figure sur sa droite, en tenant la dame comme à la piémontaise et rigaudant en se retournant ; 3° ils vont ensuite faire face à la gauche, en revenant

sur leurs pas, et le cavalier fait un rigaudon en face de sa dame ; 4° balancé à deux et rigaudon ; 5° traversé aux places en se présentant la main gauche et rigaudon ; 6° l'Allemande aux quatre coins, un tour entier et rigaudon ; 7° contre-partie du tout pour les deux autres. La main.

Le petit mot pour rire. — Le grand rond à l'ordinaire. — Figures : 1° un cavalier avec la dame de vis-à-vis chassent à droite et traversent aux places vis-à-vis ; 2° en avant, pour faire une passe, pour le point d'orgue ; 3° chassé à droite et à gauche ; 4° un tour des deux mains pour rentrer à ses places et rigaudon. Contre-partie du tout pour les autres.

La Nouvelle Victorine. — Figure : en avant quatre et en arrière, la demi-queue du chat et rigaudon ; l'Allemande aux quatre coins, un tour et rigaudon ; de même à sa dame, un tour et rigaudon. Les quatre premiers balancé et rigaudon ; la demi-chaîne anglaise pour rentrer à leurs places et rigaudon. Contre-partie du tout pour les quatre autres.

La Genlis, Contredanse française. — 1° le grand rond à l'ordinaire ; 2° en avant quatre par un contre-temps, pendant que les autres font le rigaudon sur place ; 3° les deux cavaliers entrent sur les côtés avec les dames de vis-à-vis par un contre-temps, les cavaliers du pied gauche et les dames du pied droit, en tournant pendant que les autres chassent ouvert ; 4° les quatre du milieu font un demi-tour en moulinet pendant que les autres balancent et rigaudon ; 5° l'Allemande aux quatre coins tous les huit ; les deux cavaliers du moulinet la font du bras gauche et les autres du

bras droit; un tour; 6° les quatre premiers font la demi-chaîne anglaise et l'on retourne tous à ses places; 7° un cavalier et la dame de vis-à-vis traversent aux places vis-à-vis par un contre-temps, du pied droit; 8° de suite en avant par un contre-temps; 9° en se présentant la main droite, ils font un petit chassé à droite, en tournant le dos à ceux des côtés; 10° le cavalier et la dame rentrent à leur place par un contre-temps du pied droit en tournant. Contre-partie du tout.

LA MUSETTE

La MUSETTE est une Danse d'un caractère convenable à l'instrument de ce nom. L'air en est à deux ou à trois temps. La basse est le plus souvent en point d'orgue, ou « en pédale », pour faire l'effet du bourdon de la vielle. C'est la Danse préférée des montagnards de l'Auvergne, et, à Paris, tout le monde a vu ces joyeux et robustes paysans frapper le parquet de marchands de vin, leurs pays, à vigoureux coups de pied, pour marquer la mesure avec plus de force et en criant à tue-tête :

Pour bien la danchâ,
Vive la Limougine !
Pour bien la danchâ,
Vivent les Auvergnats !

LA LOURE

La Loure est une sorte de Danse à l'air assez lent puisqu'il est en 3/4. Elle se marque ordinairement par la mesure à 6/4, rappelant beaucoup la *Bourrée* d'Auvergne. C'est aussi le nom d'un ancien instrument à peu près semblable à la musette. Quand chaque temps porte trois notes, on pointe la première et l'on fait brève celle du milieu.

LE TAMBOURIN

Le Tambourin est une Danse qui fut très en faveur sur tous les théâtres du siècle dernier. L'air en est très gai, très entraînant, et se bat à deux temps vifs. Il doit être très cadencé, étant spécialement affecté à la Danse, c'est-à-dire imiter les anciens flutets provençaux et la basse marquer très fortement la note du tambourin ; en un mot être presque la reproduction du rythme des *tambourinaïres* provençaux, avec la flûte et le *galoubé*.

DANSE DES BOUFFONS

De la Danse des Saliens et de la Pyrrhique des Grecs, on avait composé en France, au moyen âge, une Danse appelée *Danse des Bouffons*, ou *Matassins*, ou *Matachins*. Il faut avouer que les principes avaient d'abord passé par les mains des Espagnols et des Italiens, qui en avaient fait la parodie bouffonne avant de nous la servir. Quoi qu'il en soit, cette Danse était pratiquée par des bouffons qui se livraient à des gestes, à des sauteries, à des pirouettes aussi variées que désordonnées et peu d'accord avec n'importe quelle Danse digne de ce nom. Vêtus de petits corselets, ayant des morions de papier doré, les bras nus, des sonnettes aux jambes, l'épée au poing droit, le bouclier au poing gauche, ils dansaient avec un air approprié à leur tenue et par mesure binaire, avec battements de leurs épées et de leurs boucliers. En voici la théorie bizarre, mais que nous ne pouvions éviter de donner dans ce livre, où rien de ce qui touche à la Danse pratique, théorique ne doit être négligé.

L'un des gestes est appelé *feinte* quand le dan-

seur saute sur ses pieds joints, tenant son épée sans en toucher aucunement; l'autre geste est appelé *estocade*, quand le danseur frappe son compagnon ; le troisième est appelé *taille haute*, quand le danseur frappe son compagnon en descendant et fauchant de la main droite de laquelle il tient son épée à la main senestre ; le quatrième est appelé *revers haut* quand, au contraire, le danseur frappe son compagnon en fauchant et descendant de sa main senestre à sa main droite ; le cinquième est appelé *taille basse*, quand il frappe de la main droite à la senestre ; enfin, le sixième, appelé *revers bas*, est le geste contraire.

En somme, ces baladins, vêtus d'habits étranges, se battaient à deux, à quatre, six, huit, en dansant et armés de sabres de bois, feignant d'être blessés, tombant comme s'ils étaient tués; de là leur nom : *Matado fingido*, matachin, de *matar* : tuer, et *fingir* : feindre. En sorte que la batte qu'illustra ce grand danseur qu'était Arlequin ne serait rien autre chose qu'une épée de matassin. Au moyen âge, ces danseurs bouffons et nomades exécutaient leur Danse grotesque dans les rues, les carrefours, sur les places publiques, à la grande joie des badauds. Elle redevint une Danse vraiment sérieuse, aux pas et aux gestes militaires, comme son antique et illustre ancêtre, la Pyrrhique, quand elle fut réglée par nos maîtres d'armes et dansée par des soldats choisis dans nos villes de garnison.

M. Desrat remarque avec raison que l'on re-

trouve au XVIII^e^ siècle le genre de Danse bouffonne appelée Danse matassine, et que, de nos jours, il serait vrai, bien des fois, d'appeler *matassinade de valse*, la Valse si grotesquement sautée par le plus grand nombre de nos danseurs de salon. Mais, M. Desrat aurait pu ajouter que les *matassinades* existaient encore chez nous en ces dernières années. Qu'est-ce que sont nos fêtes du Carnaval, nos bals de Mi-Carême, nos parades de Mardi Gras et de Bœuf *idem*, nos mascarades de l'Opéra, etc., sinon de vraies Danses bouffonnes? Que manque-t-il à celles-ci pour être identiquement semblables à celles-là? Rien. Ce sont mêmes masques, mêmes costumes, même hilarité, même déhanchement, même entrain fiévreux des danseurs, même ivresse de la foule en délire.

D'ailleurs, les plus grands personnages n'ont pas méprisé ces Danses de Bouffons, et, pour dire vrai, il faut bien reconnaître que pour faire rire par la Danse, au théâtre ou dans la rue, il faut au moins autant de talent que pour bien interpréter la froide Pavane ou le sévère Menuet, qui portent plutôt spectateurs et danseurs, malgré la musique, à la tristesse et à l'ennui. Il y a pour les Danses comiques autant d'art et de technique, de pratique et de théorie, que pour les Danses tragiques ou simplement sérieuses; il y en a même plutôt davantage: on a déjà pu le voir dans ce qui précède, on le verra mieux encore quand nous en

serons au Quadrille, à la Polka, à la Valse, au Cotillon, etc., etc., qui ne sont pas, croyons-nous, des Danses à pleurer. Le lecteur, ou celui qui veut se pénétrer de la Danse, danser aussi à l'occasion, pourra reconnaître, aux études pratiques et théoriques que nous donnerons de ces Danses, que ce ne sont pas les plus gaies qui sont toujours les plus faciles à apprendre,

Nous venons de dire que les plus grands personnages n'ont pas méprisé les Danses de Bouffons. Un roi même, Charles VI, faillit trouver la mort dans un de ces divertissements qui a gardé le nom de *Ballet des Ardents*. La page mérite d'être lue : écrivons-la. Les Danses bouffonnes s'appelaient alors des *Momeries*, et c'est le mardi d'avant la Chandeleur 1393 que se place l'événement historique dont M. Castil-Blaze, un des meilleurs écrivains de la Danse, a eu le bonheur de trouver l'authentique et minutieuse description que voici : « Estant la santé du roy Charles VI de France grandement esbranlée par une humeur mélancolique, l'on donnait le plus d'ordre que l'on pouvait de la ralègrer et resiouyr, mesment quand son indisposition luy laschait quelque intervalle de santé. En quoi se voulant emploier un gentilhomme de sa chambre, et le plus favori de ses mignons, nommé Henegrigen de Gensay, homme monitif et de bon esprit, mis sus une momerie de danses saulvages pour lesquels déguiser fit ses

accoutrements de toile de lin, fort longs et déliés comme cheveux, tendus depuis le haut de la tête jusqu'à la pointe des pieds; vêtement tellement ajusté que les personnages avaient l'air d'être aussi peu vêtus que les ardents. Le roi voulut être de la momerie et recommanda à tous les *momeneurs* par un huissier de se tenir pendant les Danses bien loin derrière de peur de feu. »

Bref, quand tous les danseurs, habillés en sauvages, entrèrent dans la salle de bal, le duc d'Orléans, tenant un flambeau allumé à la main, s'approcha de l'un d'eux pour examiner de près les costumes et mit le feu à son vêtement de toile. La flamme se communiqua de l'un à l'autre avec une effroyable rapidité. L'effroi fut d'autant plus grand que la présence du roi parmi les danseurs était connue de tous les invités. Le comte de Jouy et le bâtard de Foix périrent cruellement dans cet horrible accident, et le roi lui-même ne dut son salut qu'au sang-froid extraordinaire de la duchesse de Berry, qui, l'entourant de son manteau, l'entraîna rapidement hors de la salle de bal.

Les Matassins, les Bouffons, malgré — peut-être à cause — le caractère de folle gaîté de leurs Danses, n'en étaient pas moins de vrais artistes, des danseurs de profession, quoique la plupart d'entre eux ne fussent que des baladins, des bohêmes, des vagabonds, si l'on veut. Quelques-uns de leurs petits-fils ont laissé des souvenirs que

l'on ne peut qu'admirer dans l'art de la Danse qui leur était si cher. Parmi eux, il convient de citer notamment : Beauchamp, Lapierre, Favier, Noblet, Chicaneau et L'Estang, qui s'illustrèrent dans ce genre à la Comédie-Française. L'histoire a gardé leurs noms et les cite particulièrement dans un divertissement de Chambord intercalé en 1669 dans la comédie de Molière : *Monsieur de Pourceaugnac*, où ces bouffons faisaient du vrai théâtre à côté de l'auteur de tant d'immortels chefs-d'œuvre, qui jouait lui-même le premier rôle de sa pièce.

La Danse des Bouffons resta très en faveur pendant tout le XVI^e^ siècle et on la mettait à la place d'honneur dans les ballets de Louis XIII. On trouverait peut-être difficilement,dans nos théâtres d'aujourd'hui, quelque autre Danse qui la valût comme élasticité des pas, gracieuseté, en même temps que force des gestes, vivacité des mouvements en général.

LE TRIHORI

Le Trihori était une Danse bretonne, une espèce de Branle fort ancien, dont le nom signifiait, croit-on, « trois pas et un saut » ; en un mot, le Passepied breton. Suivant d'autres auteurs, son nom viendrait de la division des danseurs en groupe de trois personnes. Rabelais parle de cette Danse dans son *Pantagruel :* « Elle (Mélusine) toutefois avoit alleurs braves et gualantes, lesquelles encore aujourd'hui sont imitées par les Bretons balladins dansans leurs « trioris » fredonnisez. » Noël du Fail, dans ses *Contes d'Entrapel*, nous l'assure trois fois plus magistrale et gaillarde que toute autre. « La voix et le mot y sont par entrelaçures, petites pauses et intervals rompus, joints avec le nerf et la corde de l'instrument, de façon que la force de sa parole et sa grâce y demeurent prins et engluée sans pouvoir les séparer, pour demeurer en vrai ravissement d'esprit, soit à la joie, soit à la pitié. » Bonaventure Despériers, dans ses *Contes*, a ce passage : « Il y avait trois beaux fils danseurs de passepied et de trihori. » La Monnaye, de son côté, met dans ses notes historiques : « Ce sont Branles de Bretagne. » Enfin, on trouve dans le *Journal de l'Estoile* une lettre de Henri IV à M. du Plessis-Mornay à la fin de laquelle on lit : « Je serai le 16

du prochain à Blois sans faillir, bien résolu à apprendre le Passepied de Bretagne. » Cette lettre est datée de novembre 1597. Il résulte donc bien de ce qui précède que le *Trihori* n'était autre chose qu'un Passepied, laquelle Danse — que nous avons décrite un peu plus haut — ne fit son apparition à la cour de France que dans les dernières années du XVI^e^ siècle avec la mesure binaire légère.

Thoinot-Arbeau cite un Trihori de Bretagne, qu'il dit « peu ou poinct pratiqué par deçà. » Cependant il en donne la théorie, ce qu'il appelle la « tabulature ».

Mouvements des pas en la dansant : pied gauche élargi, pied droit approché, pied gauche élargi, pied en l'air gauche, pied en l'air droit, pied en l'air gauche, saut à gauche à pieds joints, pied en l'air gauche, pied en l'air droit, pied en l'air gauche. Continuer ainsi en répétant les mouvements comme ci-dessus. Au lieu des trois pieds en l'air qui sont à la fin du trihory, se tenir ferme sur le bout des orteils, en remuant les talons joints; au lieu de marquer du pied gauche, remuer les deux talons à droite; remuer les deux talons à gauche au lieu de marquer du pied droit, et, au lieu du pied en l'air gauche, remuer les deux talons à droite en levant au même instant le pied gauche en l'air.

Il est bon de remarquer en passant que ces mouvements de talons joints et les pieds qui se croisent sont exactement les pas usités dans la Danse de l'Anglaise.

LES TRICOTETS

Le TRICOTET fut d'abord un simple pas de Danse très gai, très vif, très enlevé, composé de petits temps serrés avec les deux pieds portant alternativement de la pointe au talon.

Puis, une Danse fut bientôt composée de ces Tricotets à laquelle on donna leur nom. Elle se dansait en rond et était faite de quatre couplets d'airs différents. Le premier a eu une vogue que l'on croyait devoir ne jamais s'éteindre. Le voici :

J'aimons les filles
Et j'aimons le bon vin !
De nos bons drilles
Voilà tout le refrain.
J'aimons les filles
Et j'aimons le bon vin !

Les Tricotets avaient été ainsi appelés parce qu'ils nécessitaient un mouvement du pied aussi prompt que celui de la main en tricotant; ils se terminaient par un trépignement de pieds tout à fait caractéristique après que ces mêmes pieds avaient fortement accentué la mesure sur les mots *boire* et *battre* contenus dans la chanson. Le Tricotet avait été le pas favori de Henri IV, ce qui avait fait dire à Boileau :

Après neuf fois vingt ans les joyeux tricotets
Et le pas d'Henri IV ont orné les ballets.

Le Vert-Galant prenait autant de plaisir à la Danse des Tricotets qu'il en avait trouvé au pas. On l'appelait souvent, au Louvre et chez les grands seigneurs, « la Danse du roi Henri ». Que de fois le vit-on la danser pendant qu'autour de lui les courtisans, Bassompierre en tête, avec sa voix de basse-taille de reître allemand, entonnaient le couplet le plus connu et le dernier de la fameuse chanson, qui était d'ailleurs intitulé « le couplet d'Henri IV » :

Vive Henri IV!
Vive ce roi vaillant!
Ce diable à quatre
A le triple talent :
De boire, de battre
Et d'être un Vert-Galant.

LA MORESQUE

La Morisque, ou Moresque, se dansait au son des trompettes et des sonnettes. Ainsi que son nom l'indique, elle nous venait des Mores. Elle a été longtemps en faveur en France et en Angleterre. C'était plutôt une Danse armée, usitée, pendant le XVI^e^ siècle, à la cour et chez les très grands personnages, seulement aux cérémonies solennelles. Quelques historiens en parlent; Alain Chartier, notamment, en consacre un passage de son histoire de Charles VII, à propos des ambassadeurs de Bohême. Un chroniqueur du temps de Louis XII rapporte qu'à l'occasion des obsèques du duc de Bourbon, un funambule dont il dit le nom, Georges Menustre, ayant fait attacher une corde à vingt-cinq toises, y fit tant de *gentillesses* comme basses danses, sauts, gambades et *Morisques*. Il faut alors se faire une idée de la rapidité du mouvement des pieds indiquée par l'*Orchésographie* de Thoinot-Arbeau pour cette Danse, si l'on veut se rendre compte qu'exécutée ainsi, sur une corde, c'était un véritable tour de force.

Ce sont certainement les Portugais qui ont le plus longtemps dansé la *Morisque*. En France, à peine était-elle oubliée qu'elle était remplacée par la *Canarie* qui, elle-même devait, comme nous l'avons vu, céder à son tour la place à la *Chaconne*.

LES BRANDONS

Quoique les papes et les conciles aient jadis prescrit de leur mieux certaines démonstrations extra religieuses que l'on dénommait pompeusement « exercices de chorégraphie », les *Danses sacrées* ou *baladoires*, les *Danses nocturnes*, les *Danses des Brandons*, par exemple, qui furent surtout l'objet des censures œcuméniques, ces fêtes étranges, enfin, qui avaient lieu dans les premiers jours de l'année et au mois de mai, ne subirent pas des foudres ecclésiastiques tous les effets que l'on pourrait croire. En effet, il n'y a pas encore un demi-siècle que la *Danse des Brandons* était encore très en vogue dans les villes et villages du Midi. Il est vrai qu'elle n'avait plus lieu dans les églises mais, plus librement encore, dans la rue. Aujourd'hui, on a interdit ces scandales qui n'étaient pas sans faire courir de grands dangers aux populations, ne serait-ce que celui de l'incendie. Cependant, et quoique ces danses, presque sauvages, aient disparu de nos mœurs, grâce aux progrès de la civilisation, elles ont tenu trop de place dans notre pays, dans nos provinces notamment pour qu'elles ne trouvent pas une place ici, quelque étroite que nous la lui fassions.

Il était d'usage, dans plusieurs parties de notre vieille France, que, notamment le premier dimanche de carême, que l'on appelait autrefois *Dimanche des Brandons*, quelques paysans allassent la nuit, avec des torches de paille ou de bois de sapin allumées, parcourir les arbres de leurs jardins, de leurs vergers, et, imbus de leurs principes superstitieux, instruits seulement d'une éducation très rudimentaire, les apostrophant les uns après les autres, ils les menaçaient, s'ils ne portaient pas de fruits cette année-là, de les couper par le pied et de les brûler tous. Cette coutume absurde était un reste d'une religion abrutissante que les anciens pratiquaient au mois de février, qui en fut nommée *Februarius*, *à februando*, parce que les païens, pendant douze jours de ce mois, qui était le dernier de leur année solaire, couraient les nuits en dansant avec des flambeaux allumés, pour se purifier, affirmaient-ils, et pour procurer le repos aux mânes de leurs parents et de leurs amis. Cet usage s'est conservé longtemps avant le printemps, mais alors la raison en était peut-être meilleure. En effet, on disait que c'était pour purger les arbres des chenilles dont la semence commence à éclore dès les premières chaleurs. Dans plusieurs autres endroits, il n'y avait que les enfants qui portaient des brandons, mais le soir seulement, dans les rues et sans aucune démonstration de culte ou marque de superstition.

Le mot brandon signifie donc flambeau de paille qui sert à éclairer la nuit; il est très vieux dans notre langue, et, selon Ménage, il viendrait de l'allemand *braudt*, qui signifiait *tison incendié*. On comprend que de pareilles démonstrations n'avaient de la Danse que le nom. Ce n'étaient que bonds et sauts désordonnés, excès de bêtes en liesse, sans aucune espèce de théorie dansante, ni de gestes, ni de pas, ni de pratique réglée. Aussi n'en avons-nous parlé que pour que rien ne manque à notre ouvrage. Cependant, il faut bien ajouter encore que jusqu'au milieu du XVII^e^ siècle, les *Brandons* étaient chez nous très populaires, et que même, à la fin, le progrès et l'instruction aidant, ils avaient pris une sorte de caractère religieux, voire un semblant de Danse puisqu'on y chantait, en sautant moins sauvagement que jadis, des hymnes sacrées. Jusqu'à la fin du XVIII^e^ siècle, les Brandons ont existé dans le Limousin et aujourd'hui encore nos paysans s'en répètent quelques paroles :

Saint Marciau pegas per nous
Et nous espingares per vous.

LA CHACONNE

La CHACONE ou CHACONNE date incontestablement d'avant le XVII^e^ siècle; mais son origine a été l'objet des discussions, des contestations de

tous les écrivains qui se sont occupés de la Danse. Suivant les uns, elle doit s'écrire avec un seul *n*, selon les règles de l'étymologie, puisqu'on aurait emprunté le nom de cette danse à la langue italienne : *Ciacona*, du mot *Cecone* : aveugle, air d'aveugle. Peut-être, disent d'autres, nous vient-elle d'Italie avec Marie de Médicis, lors de son

mariage avec Henri IV, en 1600. D'après Ménage et plusieurs autres écrivains, Cervantès lui-même, de qui une chanson en parle, la *Chaconne*, avec deux *n*, serait plutôt espagnole. L'auteur de *Don Quichotte* dit, en effet, qu'elle aurait été, dès son origine, une Danse de nègres et de mulâtres que les Espagnols auraient importée à la cour de Philippe II; mais alors il faudrait reconnaître que l'austérité, la gravité, la piété légendaire des Castillans en auraient considérablement diminué la signification entraînante, le caractère même.

M. Théodore de Lajarte dit que le *Dictionnaire de la Danse* et plusieurs autres glossaires qui ont également avancé que le mouvement rythmique de la *Chaconne* fut inventé par un aveugle, ont commis une interprétation peu plausible. Selon lui, M. Castil-Blaze l'expliquerait beaucoup mieux en traitant la *Chaconne* « d'interminable comme une chanson d'aveugle ». Il est vrai qu'aucune Danse n'est longue commecelle-là. En ce qui concernait le théâtre, la chose pouvait aller, les opéras se terminant généralement par une fête. De cette façon, évidemment, ce morceau très étendu offrait aux maîtres à danser l'occasion de développer leurs talents, de faire une grande quantité de pas différents.

Un musicien de premier ordre, Floquet, fut le premier qui fit une *Chaconne* à mesure binaire. Son *Union de l'Amour et des Arts* est encore citée

parmi nos meilleures œuvres. Une des plus gracieuses Chaconnes du vieux répertoire de l'Opéra est celle de *Rolland*, de Lully. C'est aux prières de Vestris, aux instances réitérées du *Diou de la Danse* qu'il faut être reconnaissant de la Chaconne d'*Iphigénie en Aulide*. C'est le célèbre Glück qui la composa pour servir de cadre à la « Lutte pour la Danse ». Le célèbre danseur Dupré excellait dans les Chaconnes de Rameau. Fort en vogue dès le moyen âge, on ne peut pas pourtant accepter l'origine de son nom que nous donnent quelques auteurs du vieux temps et d'après lesquels la *Chaconne* aurait pris son nom d'un ruban que les seigneurs de l'époque portaient au cou. Il faudrait alors conclure que la *Chaconne* était la Danse favorite des élégants, du grand monde de ce temps lointain, ce qui ne serait pas exact, puisqu'au contraire elle était la Danse populaire par excellence et qu'elle ne fut admise chez nous comme Danse noble, et qu'à ce titre elle y obtint une très grande faveur, que sous Louis XIII et Louis XIV.

La beauté de la *Chaconne*, dit Jean-Jacques Rousseau, qui est fort longue, consiste dans le choix de chants qui marquent bien le mouvement et le contraste de ces couplets afin de réveiller sans cesse l'attention. Et le sévère Brossard observe que dans ces sortes de Danses on passe souvent du mode majeur au mode mineur, et qu'à cause de

cette contrainte on tolère des choses qui ne seraient pas régulièrement permises dans une composition plus libre. La *Chaconne* fut presque toujours dansée sur un mouvement à trois temps, procédant par phrases répétées de huit mesures ou couplets, comme la *Passacaille*; mais les couplets variaient d'allure : ils étaient tantôt gais et tantôt graves ; pour ceux-là, les pas étaient plus sautés que pour ceux-ci. La *Chaconne* a fait partie des Danses savantes et a tenu le milieu entre les hautes et basses danses. Elle équivalait à une sorte de concerto en musique.

Le pas de la *Chaconne* se décomposait ainsi :

Le pied gauche devant et le corps reposant dessus, la jambe droite vient s'assembler dessous après avoir été élevée à la seconde position en l'air; ensuite, plier et se relever en sautant sur le pied gauche; la jambe droite, maintenue en l'air, se porte de côté à la seconde position, et le pied gauche se porte après, soit derrière, soit devant, ce qui constitue l'étendue du pas. On se sert ordinairement de ce pas ou temps de *Chaconne* pour se diriger à droite ou à gauche. Ainsi ce pas est composé d'un mouvement sauté et de deux pas marchés sur la pointe, mais au dernier il faut poser le talon afin que le corps soit ferme pour faire tel autre pas que l'on veut.

LA SARABANDE

La SARABANDE est une ancienne Danse qui paraît être d'origine espagnole et qui s'exécutait avec accompagnement de castagnettes, sur un air d'un mouvement grave, rythmé à trois temps. Le caractère en était sévère. Nos opéras du XVIII[e] siècle contiennent de très jolies *Sarabandes*. En réalité, cette Danse n'était guère autre chose qu'un Menuet très grave, et personne n'ignore que le Menuet a engendré beaucoup de Danses qui s'en rapprochaient plus ou moins. La *Sarabande* eut un admirateur effréné dans Des Yveteaux, qui, âgé de quatre-vingts ans et se sentant mourir, se fit jouer un air de *Sarabande*, afin, disait-il, que son âme passât plus doucement. Selon quelques auteurs, cette Danse aurait été ainsi nommée à cause d'une comédienne appelée *Sarah Canda*, qui l'aurait dansée la première en France. D'autres prétendent que la *Sarabande* nous est venue des Sarrasins, ainsi que la Chaconne. D'autres, enfin, veulent que son nom dérive du mot espagnol *sarao*, qui signifie *bal*.

Ce qui est certain! c'est que la *Sarabande* était

très répandue en Espagne dès le XVI^e^ siècle et qu'elle était plus lente que le Menuet, avec lequel, nous venons de le dire, elle présentait une certaine analogie. Elle était moins noble et moins grave que la Pavane et elle vécut moins longtemps; mais elle eut pendant plus d'un siècle un succès retentissant, et les grands seigneurs se passionnèrent pour elle. Les plus grands écrivains, familiers des mœurs du beau monde et de la cour, Voiture, M^me^ de Sévigné, Ménage et Bourdelot qui en recherchaient l'origine; Balzac, qui, dans ses *Entretiens*, la donnait comme un moyen sûr de parvenir, le chevalier de Gramont, Voltaire, etc., etc., tous témoignent de la faveur dont elle jouissait, et Ninon de Lenclos, qui la dansait d'une façon ravissante avec des castagnettes, s'en était faite l'interprète la plus zélée. Son triomphe fut encore plus complet, si possible, en Angleterre, grâce à ce galant chevalier de Gramont qui nous montre, dans ses *Mémoires,* une Française, Melle Bardou, admise parmi les filles d'honneur, de qui l'on se servait pour danser avec Flamareus, et qui, quelquefois, sur la fin d'un bal, armée de castagnettes et d'effronterie, se mettait à danser une *Sarabande* figurée qui faisait rire la cour.

Il y avait aussi, dans l'entourage du roi, un certain Francisco, Italien fameux pour la guitare. Le goût du souverain pour ses compositions avait

tellement mis cet instrument à la mode que tout le monde s'évertuait à en jouer, bien ou mal — plutôt très mal — et que, sur la toilette des belles de nuit on était aussi sûr de voir une guitare que d'y trouver des bonbons, de la poudre, du rouge et des... « poulets ». Cela pourquoi ? Parce que ce Francisque venait de faire une *sarabande* qui enchantait... ou affolait tout le monde, car toute la guitarerie de la cour se mit à l'apprendre, et vous pouvez juger la râclerie générale qui en résulta.

La théorie de la *Sarabande* tient en ces quelques mots du *Journal de Trévoux* :

« *Sarabande*, composition de musique et de danse qui est de mouvement ternaire et qui, ordinairement, finit en levant, à la différence de la Chaconne, qui se termine en baissant la main quand on bat la mesure : *Saltatio numerosa.* »

LA GIGUE

La GIGUE, que l'on dansait sur le théâtre de l'Académie royale de musique aux XVII[e] et XVIII[e] siècles, n'avait aucun rapport avec la Danse nationale des Anglais dont nous parlerons tout à l'heure. C'était une Danse assez gaie, d'une allure modérée : six-huit, mais sans un caractère bien accusé ni une originalité précise. Ménage croit que le mot *Gigue* vient du mot italien *giga,* sorte d'instrument dont le Dante fait mention. Les opéras français contiennent beaucoup de Gigues et celles de Corelli ont été longtemps célèbres. Ce fut une Danse très populaire jadis en France et en Italie. On la dansait à deux sur un air en triple plein de notes pointées pour les instruments, ce qui en rendait le chant gai, le mouvement très vif, sautillant et entraînant, sur la mesure à 6/8. « L'on n'entend point une Gigue à la chapelle », disait La Bruyère. La Gigue écos-

saise se saute toujours accompagnée de la cornemuse. Son pas a beaucoup d'analogie avec les *Canaries* dont nous allons parler tout à l'heure. Quant à son origine, que l'on a beaucoup discutée, nous ne pouvons mieux faire que donner l'avis du professeur Desrat qui fait autorité en la matière :

« Bien qu'on prête à cette danse, généralement, dit l'excellent maître, une origine anglaise, je reste dans le doute, car Feuillet, dont l'autorité est incontestable et dont les textes font foi, en écrit la musique et la chorégraphie en 1710, dans son *Traité*. Musique et Danse de ce temps n'ont aucun rapport avec la Gigue anglaise dansée par les matelots. La seule analogie que l'on pourrait rencontrer serait que la Gigue de Feuillet est chorégraphiée pour un seul danseur ; toutefois la Gigue de Roland est écrite par le même auteur pour un couple. Cette Danse était exécutée sur une mesure en 6/4, dont la musique indique dans la danse des pas précipités ; elle est terminée sur un mode plus lent avec des pas à terre. Il est donc facile, par suite, de conclure que l'ancienne Gigue, par ses derniers pas, ne peut en quoi que ce soit ressembler aux trémoussements des matelots anglais. Cette Gigue anglaise n'a jamais eu accès dans une Danse de ville, même presque pas au théâtre, à moins qu'elle ne fasse les délices de foires ou fêtes de villages où elle est dansée par des saltimbanques. Les pas dont elle se compose

prouvent qu'elle est interdite dans les Danses de société, car ils ont la plus grande similitude avec la Danse de caserne ; ils ont des noms spéciaux et non classés dans la véritable langue chorégraphique. Les noms de *piqué*, *ciseaux*, *berceau aile de pigeon*, *trot de cheval*, ne se trouvent dans aucun traité de Danse. La Gigue anglaise est encore dansée à bord des navires ou sur des places publiques, à Londres et en Amérique, par un seul cavalier exécutant des pas bizarres avec les talons, les pointes croisées et déplacées, et tenant une petite baguette sous son bras droit. Un air, pour ainsi dire national, est adapté à la Danse et écrit en mesure 6/8. La musique en est écrite d'une façon toute spéciale et parfaitement caractérisée. »

La théorie de cette Danse comporte les figures suivantes :

Les danseurs, quel qu'en soit le nombre, se placent sur deux lignes, chaque cavalier faisant face à sa dame. Les figures commencées par le premier couple sont continuées alternativement par tous les autres danseurs. — *1re figure.* TOUR DE MAIN DROITE : Le cavalier n° 1 et la dame n° 5, c'est-à-dire le cavalier et la dame placés comme ci-dessous :

Cavaliers	Dames
1	1
2	2
3	3
4	4
5	5

s'avancent l'un vers l'autre et tournent en se donnant la main droite, puis reviennent à leurs places. Le cavalier n° 5 et la dame n° 1 exécutent ce même tour de main. — *2e figure.* TOUR DE MAIN GAUCHE : Les mêmes danseurs recommencent le tour de main, en se tenant par la main gauche.— *3e figure.* TOUR DES DEUX MAINS : Les mêmes danseurs recommencent une troisième fois le tour de main en se tenant par les deux mains.— *4e figure.* LE DOS A DOS : Le cavalier n° 1 et la dame n° 5 s'avancent et tournent l'un derrière l'autre en croisant les bras devant eux; ils reculent à leurs places. La même chose pour le cavalier n° 5 et la dame n° 1. — *5e figure.* LE SALUT : Les mêmes danseurs avancent, se saluent réciproquement et reviennent à leurs places. — *6e figure.* LE DÉFILÉ : Le cavalier n° 1, suivi de tous les autres, tourne sur sa gauche et vient prendre la place du cavalier n° 5. La dame n° 1 suivie des autres dames, exécute le même mouvement sur sa droite. Le premier couple devient alors le dernier, le second le premier et ainsi de suite.— *7e figure.* L'ARCHE : Le cavalier n° 1 et sa dame se tiennent par les deux mains et les élèvent, et les autres couples passent dessous les bras.— *8e figure.* LA CHAINE CONTINUE : Le cavalier n° 1 tourne avec sa dame par la main droite, et avec toutes les autres alternativement par la main gauche. Après avoir tourné avec une dame, il revient tourner avec la sienne. La dame exécute le même mouvement avec les cavaliers par la main gauche, revenant également tourner avec son cavalier. Les autres couples continuent la figure.

Voici maintenant la théorie d'une Gigue fran-

çaise : — *1er pas :* Promenade à droite par six ballonnés et finale du pied droit. — *2e pas :* Piqué, ciseaux à droite et à gauche. — *3e pas :* Huit fois berceau en avant et en arrière. — *4e pas :* Piqué un tour à droite et à gauche. — *5e pas :* Trois glissades du pied droit, berceau, la même chose du pied gauche et de même en arrière. — *6e pas :* Tombé et trois changements de pieds. — *7e pas :* Ciseaux en tournant à droite et à gauche. — *8e pas :* Sissonnes en tournant et glissade à droite et à gauche. — *10e pas :* Battements de semelles, berceau du pied droit et la même chose du pied gauche, de même en arrière. — *11e pas :* Sauter en arrière, ciseaux ouverts, trois changements de talons et la même chose en arrière. — *12e pas :* Allongement de la jambe droite, berceau en avant et la même chose de la jambe gauche, de même en arrière. — *13e pas :* Echappé, entrechat, ciseaux du pied droit, assemblé, un changement de talon, la même chose à gauche. — *14e pas :* Berceau en tournant à droite et à gauche. — *15e pas :* Ailes de pigeon devant, berceau, de même du pied gauche et en arrière. — *16e pas :* Ailes de pigeon coupées en avant du pied droit, de même du pied gauche, de même en arrière. — *17e pas :* Ailes de pigeon sur place. — *18e pas :* Ecart, entrechat, un tour en l'air, entrechat et attitude.

Donnons aussi la description pratique de la fameuse Gigue anglaise connue sous le nom de *Gigue de sir Roger de Coverly :*

Pour exécuter cette Danse il faut être quatre, cinq, six ou sept couples ; mais, comme le nombre

des danseurs n'est pas limité, d'autres couples peuvent se joindre au premier et prendre part à cette Danse d'un caractère très vif et très gai. Tous les cavaliers se placent sur une ligne ; les dames, dans la même position également, doivent être en face de leurs cavaliers. Nous supposons sept couples. Après huit mesures de ritournelle, les dames et les cavaliers nos 1 et 7, c'est-à-dire les deux danseurs et les deux danseuses placés aux extrémités de ces lignes, commencent la Danse, laquelle s'exécute avec de petits pas glissés d'une jambe et de l'autre sur un motif de galop.

Les Anglais ont bien fait une musique spéciale pour cette Gigue, mais il est préférable de ne pas l'utiliser car elle est certainement moins gracieuse et beaucoup moins entraînante que n'importe lequel de nos galops français.

Ire PARTIE. — *Les tours de main.* — « Tours de mains droites. » Le cavalier n° 1 et la dame n° 7 avancent l'un vers l'autre, font un tour en se donnant la main droite et retournent à leurs places (4 mesures). Même figure pour la dame n° 1 et la cavalier n° 7. « Tours de mains gauches. » — Le cavalier n° 1 et la dame n° 7 avancent de nouveau, font cette fois un tour de main gauche, puis regagnent leurs places (4 mesures). Même figure pour la dame n° 1 et le cavalier n° 7. « Tours des deux mains. » — Le cavalier n° 1 et la dame n° 7 font un troisième rond au milieu en se donnant les deux mains et retournent encore à leurs places (4 mesures). Même figure pour la contre-partie.

« Dos à dos. » — Cavalier n° 1, dame n° 7, allant l'un vers l'autre, traversé à gauche, chassé à droite, retour à ses places à reculons (4 mesures). Même traversée pour la contre-partie. — *Les saluts.* — Pour terminer la première partie, le cavalier n° 1 et la dame n° 7 font deux pas en avant et se saluent (4 mesures). La contre-partie fait aussi le salut. IIe PARTIE. — *La chaîne.* — « Promenade intérieure. » — Le premier couple (dame et cavalier n° 1) se donnent la main droite, font une promenade entre les deux lignes jusque vers le n° 7, puis un demi-tour sur eux-mêmes et, sans se quitter les mains, ils reviennent à leur point de départ (8 mesures). — « Chaîne continue ». — Le cavalier n° 1 fait un tour tout entier avec sa dame, il donne ensuite la main gauche à la main gauche de la dame n° 2; sa dame en fait autant avec le cavalier n° 2; le cavalier n° 1 et sa dame se redonnent la main droite au milieu des deux lignes, se quittent encore pour aller trouver la dame et le cavalier n° 3, puis reviennent de nouveau faire un tour de main droite, et ainsi de suite jusqu'au dernier couple; alors le cavalier et sa dame remontent entre les deux lignes et chacun va reprendre sa place. Le nombre des mesures pour l'exécution de cette chaîne dépend du nombre de couples, en observant qu'il ne faut employer que deux mesures par tour de main. « Promenade extérieure ». — Tous les cavaliers suivent le n° 1 qui fait une promenade à droite en dehors; les dames suivent également la première dame qui fait une promenade opposée (8 mesures). — « Le Pont. » — Arrivés à la place du n° 7, le premier cavalier et sa dame se donnent les deux mains, forment un

pont sous lequel passent par numéro d'ordre tous les autres couples; les cavaliers se séparent de leurs dames et l'on reforme les deux lignes (8 mesures).

Le premier couple devient le n° 7, le second prend la place du premier et à son tour; ils recommencent la Danse et ainsi de suite jusqu'au dernier couple. Quand tout le monde a exécuté la *Sir Roger* et que chacun se retrouve à sa place, tous les cavaliers d'un côté et les dames de l'autre forment deux lignes qui avancent deux fois l'une vers l'autre, puis les cavaliers font un salut à leurs dames et chaque couple fait à volonté une valse en deux temps.

La description de cette Gigue, qui peut tout d'abord paraître si compliquée à des danseurs peu expérimentés, ne présentera plus aucune espèce de difficulté à personne si on veut bien la simplifier par cet ordre des mouvements et des pas: 1re partie: — 1° Tour de mains droites; 2° Tour de mains gauches ; 3° Tour des deux mains ; 4° Dos à dos ; 5° les Saluts. 2e partie : — 1° Promenade intérieure ; 2° Chaîne continue ; 3° Promenade extérieure ; 4° le Pont ; 5° les deux lignes, qui se font pour finir.

L'ALLEMANDE

L'ALLEMANDE est une Danse très ancienne en France, ainsi qu'en Suisse et en Allemagne. Dans son *Orchésographie*, Thoinot-Arbeau en parle, et c'est déjà en 1588. Le vieux chanoine de Langres, dont nous avons déjà beaucoup parlé, n'est pas tendre pour l'*Allemande*, mais il en donne la théorie très détaillée, que nous allons répéter en français clair, celui du bon Thoinot étant la plupart du temps, comme nous l'avons déjà remarqué, incompréhensible pour beaucoup dans son ancien jargon.

L'Allemande, dit-il, est une danse pleine de médiocre gravité et familière aux Allemands. Je crois qu'elle est de nos plus anciennes danses, car nous descendons des Allemands. Vous la pouvez danser en compagnie, car ayant une demoiselle en main, plusieurs autres pourront se planter devant vous, chacun tenant la sienne, et vous danserez tous ensemble en marchant en avant, et, quand on veut, en rétrogradant par mesure binaire, trois pas en avant et une *grue* (1), ou

(1) La *Grue* est une ancienne Danse grecque que les modernes ont conservée. C'était une sorte de ronde ou de branle ; les

pied en l'air sans saut, et, en quelques endroits par un pas et une grue ou pied en l'air ; et quand vous avez marché jusqu'au bout de la salle, vous pouvez danser en tournant sans lâcher votre demoiselle. Les autres danseurs qui vous suivront en feront de même quand ils seront aussi au bout de la salle, et, quand les joueurs d'instruments cesseront cette première partie, chacun s'arrêtera et devisera avec sa demoiselle, et vous recommencerez comme auparavant pour la seconde partie. Et quand viendra la troisième partie, vous la danserez par la même mesure binaire, plus légère et plus brève, et par les mêmes pas, en y

filles et les garçons, faisant les mêmes pas et les mêmes figures, dansaient séparément d'abord et ensuite les deux troupes se réunissaient et se mêlaient pour former un branle général. C'était alors une fille qui menait la Danse en tenant un homme par la main. Elle prenait ensuite un mouchoir ou un ruban dont ils tenaient chacun un bout ; les autres, et la file était ordinairement longue, passaient et repassaient l'un après l'autre et comme en fuyant sous ce ruban. On va d'abord lentement et en rond, puis la conductrice, après avoir fait plusieurs tours et détours, roule le cercle autour d'elle. L'art de la danseuse consiste à se démêler de la file et à reparaître tout à coup à la tête du branle. Le sujet que l'on a voulu représenter dans cette danse est le *Labyrinthe de Crète*. On sait que Thésée, de retour de l'expédition qu'il fit dans cette île, s'arrêta à Délos et dansa avec les jeunes filles athéniennes une danse que dans le pays on appelait la *Grue* parce que les danseurs se suivaient à la file comme les grues lorsqu'elles volent en troupeau. On a souvent confondu la *Grue* avec la *Candiote* dans laquelle des jeunes filles se tenant par la main dansent ensemble, les jeunes filles habillées d'étoffes légères, ayant sur la tête des couronnes d'or, les jeunes hommes vêtus de très belles robes d'une couleur très brillante. Tantôt une troupe danse en rond, tantôt ercle dansant s'entr'ouvre.

ajoutant des petits sauts, comme dans la Courante.

Il est évident que cette *Allemande* primitive donnée par Thoinot-Arbeau n'a rien de commun avec celle qui eut la vogue en Suisse, en Allemagne et en France un peu plus tard. Rien n'y ressemble même, ni le rythme en deux temps de l'ancienne époque, ni celui en trois employé depuis le XVII^e^ siècle, ni le nombre de danseurs réduit à un cavalier entre deux dames. Ici, en voici la théorie :

Les trois danseurs avancent, reculent par des pas lents et presque graves ; le cavalier fait tourner sous ses bras, en s'élevant sur les pointes, ses deux dames alternativement à droite et à gauche. Chacun reprend sa place et une des dames se tourne vis-à-vis du cavalier pour tourner avec lui sur les pointes ; elle revient à sa place et la dame recommence le même mouvement.

Quelques villages d'Allemagne ont conservé cette Danse semblable à l'*Allemande*, décrite par Magny dans son *Traité*, sur une mesure en 6/8 ou 3/4. « Toutefois, ajoute M. Desrat, Magny ne la fait exécuter que par un seul couple. » A en croire Dorat, dans son poème de la *Déclamation*, l'*Allemande* aurait eu quelque vogue. On en peut

juger à ce passage encenseur, où l'auteur reconnaît à cette danse son caractère gracieux et original :

L'heureuse Germanie est fertile en danseurs,
Et simple dans sa danse ainsi que dans ses mœurs,
Elle nous a transmis celle qui, dans nos fêtes,
A nos jeunes beautés fait le plus de conquêtes.
Connaissez tous ces pas, tous ces enchaînements,
Ces gestes naturels qui sont des sentiments,
Cet abandon facile et fait pour la tendresse,
Ce dédale amoureux, ce mobile berceau
Où les bras réunis se croisent en cerceau,
Et ce piège si doux où l'amante enchaînée
A permettre un larcin est souvent condamnée.

LA CANARIE

La CANARIE est une ancienne Danse que les uns disent originaire des Iles Canaries, et qui, selon d'autres écrivains, viendrait d'une ballade ou d'une mascarade dont les danseurs étaient habillés en rois de Mauritanie, autrement dit en sauvages. Dans cette Danse, on s'approchait et on se reculait les uns des autres en faisant plusieurs passages en des attitudes très gaillardes, très bizarres, qui représentaient des sauvages dans ce qu'ils ont de plus sauvage, surtout dans le costume. L'air de cette Danse était encore plus vif, comme mouvement, que celui de la gigue ordinaire ; c'était pourquoi on la marquait quelquefois en 6/16, mais, plus tard, son air à danser baissa de ton et ne fut plus qu'une espèce de gigue un peu lente, écrite en 6/8. Le rythme de la *Canarie* n'a pas le moins du monde une allure africaine, puisqu'il procède toujours par six croches, et, à chaque triolet, la première croche pointée, la seconde double croche et la troisième croche, ce même rythme ne change pas un instant. Puisque les figures de cette Danse étaient si étranges, ne peut-on pas admettre qu'avant Cambert et Lully, dans un bal princier, on ait vu des danseurs, même des danseuses, ceux-là la tête couverte de plumes, celles-ci simplement vêtues d'oripeaux... très légers et de ver-

roteries... très transparentes ?... Quand on veut ressembler à des sauvages, serait-on roi ou altesse, il n'y a pas de sacrifice qu'on ne fasse, et nous ne serions pas surpris autrement qu'à la Cour, en cet excellent d'âge d'or tant vanté, quelques seigneurs, entourés de haultes et nobles dames, aient mimé un pas soi-disant sauvage et ainsi vêtus, pas que l'on aura nommé : *Air des Canaries*. Et de là, comme à l'habitude, suivant la routine, le nom resta au rythme comme à la figure. Comme modèles de ce genre de Danse, en ce qui en concerne la musique, on peut citer la *Canarie*, de l'*Europe galante*, de Campra, celle d'*Armide*, de Lully, et celle d'*Amadis de Grèce*, de Destouches.

Quant à la théorie proprement dite de la *Canarie*, la voici comme nous l'explique Thoinot-Arbeau en son vieux « françois » mis en clair.

Un jeune homme prend une demoiselle et ils dansent ensemble la *Canarie* sous les cadences de l'air qui lui est propre. Il la mène d'abord s'asseoir au bout de la salle, puis il recule où il a commencé, regardant toujours sa demoiselle, puis il va la retrouver en faisant certains pas. Cela fait, il recule comme tout à l'heure; alors, la dame en vient faire autant devant lui et après se recule jusqu'à la place où elle était. Ils continuent tous les deux ces allées et ces reculements tant que la diversité de leurs pas leur en fournit les moyens, et il est bon de noter que ces pas sont gaillards et néanmoins étranges, bizarres, et qu'ils

sentent bien le sauvage à voir le plaisir qu'y prennent les spectateurs.

Voici les mouvements indiqués :

Tapement du pied gauche et pied en l'air droit, marque talon droit, marque pied droit. Tapement du pied droit causant pied gauche en l'air, marque talon gauche, marque pied gauche. Tapement du pied gauche, causant pied en l'air droit. Marque talon droit. Marque pied droit. Tapement du pied droit causant pied en l'air gauche. Marque talon gauche. Marque pied gauche.

Le reste de cet air est continué à danser comme il vient d'être dit, tant et si longtemps que le danseur met à aller jusque devant sa demoiselle et à rétrograder devant sa première place. Notez que pour un second pas au lieu d'un tapement de pied que l'on a fait sur les minimes blanches de cet air, on peut faire une grue fort haute, rabaissée en tapement de pied traîné en arrière comme si on « marchoit dessus un crachoit, ou qu'on voulust tuer une araignée ».

Nous avons laissé les derniers mots exprès au vieux « françois » pour que Thoinot-Arbeau ait seul auprès de nos lecteurs la responsabilité de quelques images triviales dues au langage de nos pères, ces francs gaulois, et nous finissons ce chapitre en constatant que la *Canarie* était, suivant Jean-Jacques Rousseau, d'un mouvement encore plus vif que la Gigue. Ce serait le 6/16 dont nous avons parlé en commençant.

LA BOURRÉE

Chaque pays d'Auvergne ayant sa *Bourrée* particulière, nous pouvons en faire la théorie détaillée et en donner un aperçu historique, mais il faut nous borner à ne publier qu'un de ces chants populaires faits pour la Danse. C'est d'ailleurs un des plus gracieux et des plus intelligibles du genre.

Dans l'eau l'poisson frétille,
Qui l'attrapera ?
La déra.
Dans l'eau l'poisson frétille
Qui l'attrapera ?
Vous, la jeune fille,
On vous aimera,
La déra.
Vous, la jeune fille,
On vous aimera.

Passant vers la rivière,
Nous donnant le bras,
La déra ;
Passant vers la rivière,
Nous donnant le bras.
Trouvons la meunière.
Avec nous dansa,
La déra.
Trouvons la meunière,
Avec nous dansa.

Ah ! meunière gentille,
On t'embrassera,
La déra.

Ah ! meunière gentille,
On t'embrassera.
Quant aux vieilles filles,
On les laisse là,
La déra.
Quant aux vieilles filles,
On les laisse là !

La *Bourrée* est une ancienne Danse originaire du Berry, très répandue dans toutes les contrées environnant cette province, ainsi que l'Auvergne, le Bourbonnais, l'Anjou. Elle fut accueillie avec faveur à la cour de Catherine de Médicis, qui l'aima sans doute tant à cause du penchant tout particulier que sa fille, Marguerite de Valois, la première danseuse de son temps, avait pour cette Danse. Depuis 1565 jusqu'au règne de Louis XIII, elle ne cessa d'être très à la mode au Louvre. Il y avait cependant quelque différence — on le pense bien — entre cette *Bourrée* royale et celle, beaucoup plus populaire, que l'on dansait au fond de nos provinces. A la cour, les deux danseurs se plaçaient en face l'un de l'autre et dessinaient des pas élégants que l'on ne saurait comparer avec ceux des danseurs de *Bourrée* du centre et du midi de la France. Là, parfois, comme dans la plupart des Danses, des chanteurs accompagnaient tant bien que mal les instruments ou même les remplaçaient complètement.

La *Bourrée* est à deux temps gais et consiste en trois pas joints ensemble avec deux mouvements.

Le pas de *Bourrée* est composé de deux mouvements : savoir un demi-coupé avec un pas marché sur la pointe du pied, puis un demi-jeté, nous disons « demi-jeté » parce qu'il n'est sauté qu'à demi, et, comme ce pas est coulant, son dernier pas ne doit point être marqué si fort. On a adouci l'usage parce qu'il demande beaucoup de force dans le cou-de-pied : c'est pourquoi on y a ajouté le « fleuret ».

Les *pas avec fleurets* se font en revenant du côté gauche, le pied droit à la première position : on plie sur le premier gauche en ouvrant les genoux, et, étant plié, on croise le pied devant soi jusqu'à la cinquième position et l'on s'élève dessus. On porte ensuite le pied gauche à côté, à la deuxième position, et le droit croise à la cinquième, ce qui fait l'étendue du pas.

Décomposition du pas de la Bourrée. — *1er et 2e temps.* — Fléchir la jambe gauche en allongeant la jambe droite sur le côté gauche croisée devant la jambe gauche. — *3e temps.* — S'enlever sur la pointe du pied gauche en conservant la jambe droite allongée devant la gauche. Le pas de bourrée se fait également du pied gauche. On fléchit la jambe droite en allongeant la jambe gauche sur le côté droit croisée devant la jambe droite. Puis on s'élève sur la pointe du pied droit en conservant la jambe allongée devant la droite.

Théorie de la Bourrée. — Les cavaliers et les dames, les poings sur les hanches, vont en avant, en arrière, en avant par des pas de bourrée ; ils restent au milieu du quadrille : cela ne concerne que les deux premiers couples. Les deux seconds

couples répètent ce que viennent de faire les deux premiers. Les cavaliers des deux premiers couples donnant main droite à main droite aux dames vis-à-vis, vont en avant; ils se quittent la main droite, se donnent main gauche à main gauche et vont en arrière pour revenir au centre du quadrille. Les deux premiers couples regagnent leurs places, ainsi que les deux seconds, tous criant ensemble : *Youp, la catarinetta, youp!* Puis le premier couple avance au centre du quadrille et va en avant et en arrière; le premier cavalier répète avec les trois autres dames ce qu'il a exécuté avec la sienne; les trois autres cavaliers, successivement, recommencent les mouvements exécutés par le premier cavalier. A la figure suivante, le cavalier et la dame de chaque couple se tiennent par la main droite et le cavalier fait tourner sa dame sous son bras droit.

Chaque cavalier recommence avec la dame du couple de droite ce qu'il a fait avec sa dame, et ainsi de suite avec les autres dames. Le cavalier et la dame de chaque couple se tiennent par la main gauche, et la dame fait tourner son cavalier en le faisant passer sous son bras gauche. Chaque dame recommence avec le cavalier du couple de gauche ce qu'elle a fait avec son cavalier, et ainsi de suite avec les autres cavaliers. Le cavalier et la dame de chaque couple, ayant les poings sur les hanches, vont en avant, en arrière, par des pas de bourrée et regagnent leurs places primitives en tournant. Tout le monde crie encore : *Youp, la catarinetta, youp!* Tous les couples terminent la Bourrée en exécutant la valse à trois temps. Tous les mouvements doivent se faire avec des pas de Bourrée.

La Bourrée avait quelque ressemblance avec le Branle, datant comme lui d'une époque très lointaine. Puis il y avait dans la figure de cette Danse une quantité de divergences, telles que le *pas de bourrée avec fleuret dessus et dessous*, le *pas de bourrée ouvert, emboîté*, etc., etc.

Un compositeur de talent, qui vivait en pleine prospérité artistique au XVIII^e^ siècle, Mouret, a écrit sur quelques Bourrées la plus adorable des musiques. Il est vrai qu'à l'occasion de plusieurs morceaux exécutés pour les fêtes de la duchesse du Maine, cette princesse l'avait promu surintendant de sa musique. Les meilleurs musiciens de la première moitié du XVIII^e^ siècle, le célèbre Lully entre autres, appellent souvent *boure* des airs de Danse ressemblant beaucoup à la *Bourrée*. On pourrait peut-être en conclure que l'un est dérivé de l'autre. Le même Lully, sous le nom habituel de *Bourrées*, a fait de très gracieux airs de Danse : la *Bourrée* de *Phaéton*, par exemple ; mais, au dire de Cahusac, cette Danse, ni par son pas ni par son nom, ne parut assez noble à la docte et pédante Académie pour être reçue à l'Opéra. Comme beaucoup d'autres sujets que nos augustes et majestueux augures ont tués, la *Bourrée* n'en a pas moins bien vécu, puisqu'elle est de nos jours, dans nos provinces et même à Paris, de par nos bons Auvergnats — charbonniers et autres — encore très bien portante.

Son pas, très simple, comme nous l'avons montré, consiste en résumé à sauter deux fois, tantôt sur un pied, tantôt sur l'autre, en frappant le talon à terre au troisième temps, et, pendant que le pied frappe terre, l'autre se lève et se croise en l'air devant la jambe du pied frappant. Il y a souvent un repos sur le premier temps et le second est alors accompagné d'un cri sonore et d'un vigoureux coup de talon à terre; le second temps se trouve alors prolongé pour équivaloir aux deux derniers.

Quatre couples se placent comme dans notre Quadrille français, deux sur un sens, deux sur l'autre. Les figures sont exécutées avec le pas traditionnel de la Bourrée; quant à la *coda*, elle est dansée avec le pas de l'ancienne valse à trois temps. *Pas de la Bourrée :* — Mesure 2/4 ; pas du pied droit. 1er temps : — Plier la jambe gauche en étendant en même temps la droite croisée à gauche; 2e temps : — Se soulever légèrement sur la jambe gauche, en maintenant la droite dans sa position étendue. Le pas du pied gauche se fait en prenant les mouvements contraires; plier la jambe droite, étendre la gauche. *Pas de la Bourrée sur une mesure en 3/4 :* — Rester deux temps de la mesure au lieu d'un seul sur le plié de la jambe. — *Figures :* — 1re reprise : 32 mesures 3/4. Auvergnate : 1° 8 mesures : deux cavaliers s'avancent avec les dames de vis-à-vis, reculent, avancent une seconde fois, cavaliers et dames mettant les poings sur les hanches. 2° 8 mesures : les deux couples placés sur l'autre côté recommençant le même mouvement. 3° 8 mesures : les deux premiers cavaliers avancent et reculent en se tenant

avec les dames de vis-à-vis par la main droite et la main gauche alternativement. 4° 8 mesures : les deux couples placés sur l'autre façade font les mêmes mouvements. — 2e reprise : 32 mesures : tous les couples ensemble; les cavaliers tournent avec toutes les dames alternativement en se tenant avec elles par la main droite et en les faisant passer sous le bras droit, qu'ils tiennent élevé. Le même mouvement est recommencé par les dames qui font tourner leur cavalier sous le bras gauche. Cavaliers et dames, mettant les poings sur les hanches, reprennent le pas de la bourrée en avant et en arrière, puis tournent ensemble pour revenir à leurs places primitives. — Coda : mesure 3/4.

La première reprise est terminée par une valse à trois temps lente, et, s'il faut en croire les récits de l'abbé Fléchier, la bourrée d'Auvergne n'avait rien de pudique autrefois.

LA FARANDOLE

La Farandole est une Danse provençale aussi populaire dans le midi de la France que la *Bourrée* l'est en Auvergne. S'il faut en croire quelques auteurs anciens, elle viendrait de la *Grue*, Danse dont nous avons parlé dans ce livre et laquelle aurait été inventée par Thésée, un des plus célèbres héros des légendes grecques; ainsi nommée, on s'en souvient, parce que les danseurs y reproduisaient les tournoiements et les évolutions de ces oiseaux de passage. Elle aurait été importée à Marseille par les Phocéens. Le fils d'Egée et d'Ethra, racontent les savants de l'Antiquité, avait retracé, dans une sorte de chorégraphie triomphale, les circuits que, grâce au fil d'Ariane, il put impunément franchir dans le Labyrinthe, lors de sa lutte avec le Minotaure. Ce serait cette mimique accidentée que Vulcain aurait gravé sur le bouclier d'Achille qu'Homère décrivit au 18e chant de l'*Iliade* et qui fut particulière aux Candiotes. D'autre part, les étymologistes modernes font venir *Farandole* du provençal *farandolo* et de l'espagnol *farandula*, qui, tous les deux signifient : exercices de musiciens ambulants. D'après Honorat, le célèbre archéologue de Digne, l'origine, la racine

plutôt, du mot *farandolo* provencal serait dans les deux mots grecs qui, en français, se traduisent par « phalange » et « esclave », les danseurs étant pour ainsi dire enchaînés les uns aux autres. Mais le savant Diez soulève aussi une hypothèse qui vient à l'appui de la première étymologie moderne. Il demande si *farandula* n'est pas plutôt un diminutif du mot *faranda*, venant lui-même de l'allemand *fahrende :* troupe de comédiens ambulants.

Quoiqu'il en soit, voici comment se danse la *Farandole :*

Un jeune homme — toujours un célibataire, le coq du village, le roi des sauteurs, la coqueluche des plus jolies filles, et qui, une fois marié, abdique sa dignité et ses privilèges pour entrer dans la corporation des maris — un célibataire, disons-nous, précédé d'un fifre et d'un tambour, tient de la main gauche un mouchoir ou un ruban dont une jeune fille prend l'extrémité. A l'exemple de son danseur, la demoiselle agite un mouchoir que vient de saisir un autre jeune homme, et ainsi s'allongent indéfiniment les anneaux de la chaîne, le nombre des danseurs étant illimité. Le conducteur fait voltiger dans sa main droite une banderolle, mouchoir ou ruban, sorte de fanal mouvant, auquel il imprime toutes les rotations qu'il veut indiquer à la troupe marchant sous ses ordres. Au signal de son chef, excités par le tambour et le fifre, danseurs et danseuses se mettent en branle, répétant, avec accompagnement de cris et de frap-

pements de pieds la figure indiquée par le conducteur, déroulant ses anneaux à travers la campagne, les rues des villes et des villages, et recrutant de nouveaux participants partout sur son passage. Tantôt, ce sont des ondulations, des serpentements, des zigzags imprévus, des retours soudains de tête en queue ; tantôt on voit les couples, hommes et femmes, élever successivement au-dessus des têtes leurs bras en triangle ainsi qu'un dôme d'arc de triomphe, et le conducteur, passant de droite à gauche sous cette arche, entraînant sa danseuse et les autres couples qui le suivent au fur et à mesure que chaque membre de la colonne a courbé le front sous leurs bras. Souvent aussi, le dernier groupe de la bande s'arrête immobile ; les autres tournent autour de cette sorte de pivot, sur lequel ils s'enroulent comme les anneaux d'une chaîne sur un treuil, et forment ainsi un immense peloton circulaire qui évolue pendant un certain temps sur lui-même, jusqu'à ce que la pression progressive des corps rende tout mouvement impossible. Soudain, le chef tire son suivant en sens inverse, et la pelote se desserre ainsi avec rapidité jusqu'à ce que la troupe entière ait repris sa marche longitudinale. Parfois aussi, il improvise et exécute quelque entrechat bizarre, que son suivant immédiat doit reproduire et que le reste de la bande est obligée de dessiner exactement. Evidemment, les variantes et les innovations dans les figures de la *Farandole* sont à la merci de l'intelligence ou de l'instinct du conducteur.

Rien n'est plus étonnant ni plus charmant en

même temps que les *Farandoles* menées la nuit. Chaque danseur se munit, l'un d'un falot, l'autre d'une lanterne vénitienne ou d'un lumignon quelconque, et ce tourbillonnement de lumières, rappelant le vol et les bonds capricieux des feux follets de nos champs, jette celui qui y assiste à la plus étrange fantasmagorie que l'on puisse imaginer. C'est habituellement à l'occasion des fêtes ou des anniversaires, des joies des familles : naissances, baptêmes, mariages, aussi pour célébrer quelques saints officiels du calendrier que s'organisent les *Farandoles*.

Il est incontestable qu'au moment où tous les danseurs élèvent leurs bras au-dessus de leur tête sans rompre la chaîne, le conducteur rappelle exactement Thésée passant et repassant en silence, comme avec une sorte de crainte, suivi de la personne qu'il tient par le mouchoir, et qui, enfin, après bien des essais infructueux, sort tout joyeux et en dansant d'entre les bras des deux derniers de la file, en agitant son mouchoir libre, comme le fil qui lui a servi de conducteur à travers les dédales du Labyrinthe. La dernière figure, notamment, imite parfaitement le peloton dont Thésée se servit pour sa délivrance. En effet, la personne qui forme le dernier anneau de la chaîne s'arrête et ne remue plus. Le chef de la file tourne avec le restant de la *Farandole*, et chacun, successivement, s'arrête au fur et à mesure qu'il arrive à ce noyau. Bientôt, de cette manière, la chaîne ne forme plus qu'un gros peloton qui tourne quelque temps en

rond et comme sur lui-même. Après cela, le conducteur tire vers lui en courant le premier qu'il tient par la main, celui-ci son voisin, et ainsi de suite des autres. Ne croirait-on pas voir Thésée lui-même, dévidant le peloton que lui a donné Ariane, à mesure qu'il s'enfonce dans les détours du Labyrinthe ou qu'il parvient à en sortir?

Hélas ! cette danse si gracieuse, si française, si voluptueuse en même temps que si chaste, si capiteuse en sa modestie de campagnarde, a dans notre histoire et dans ses propres annales encore récentes, une page de boue et de sang qu'il est impossible à l'écrivain impartial de passer sous silence quand il parle de la *Farandole*... Hélas ! pourquoi la brune Toulousaine aux accents ardents, aux pas si entraînants, aux fifres et aux tambours si aimés des troubadours rêvant et chantant en dansant, n'a-t-elle pas toujours connu l'expression de sentiments purement joyeux et bons ? Pendant les immondes réactions de 1815, la *Farandole*, comme une fille de joie assoiffée de haine, folle du plus hideux délire, a plus d'une fois voilé dans ses replis, qui étaient autrefois de lys et de roses, l'assouvissement de fureurs viles, de rancunes personnelles, ou les débordements de bêtes féroces d'une population absolument fanatique. Ivres de vice, d'alcool et de sang, fous de rage, de bas appétits à satisfaire, de justes traitements subis à venger, verdets et trestaillons

déchaînaient dans les villes les rondes féroces de leur Danse nationale qui enveloppaient dans leurs tournoiements de sauvages et d'assassins tout bonapartiste désigné à leurs coups fratricides. Malheur à la victime qui, n'ayant pas le bras assez fort ou le pied assez sûr, ne savait pas résister aux secousses violentes qu'on lui imprimait exprès! Une fois à terre, elle était égorgée, taillée, déchiquetée. Il faut bien le dire : c'est dans une de ces *Farandoles* que fut lâchement assassiné, à Toulouse, le 17 août 1815, aux cris de « Vive le Roy! », poussés par une meute de bêtes fauves déchaînées et de bandits, l'infortuné général Ramel. Les coupables de ce monstrueux forfait échappèrent au juste châtiment qu'ils méritaient; leurs noms n'en resteront pas moins gravés au pilori de l'Histoire, à côté de celui de leurs deux complices qui furent si dérisoirement condamnés pour donner un semblant de satisfaction à l'opinion publique : d'Osonne et Carrière.

Et maintenant, il y a gros à parier que les jeunes filles brunes et les ardents descendants de Henri IV qui vont danser la *Farandole* dans les champs ensoleillés ou dans les vignes vermeilles des Pyrénées ne connaissent pas cette page de l'histoire de leur Danse nationale. Qu'ils la lisent.

LA VALSE

La VALSE, nous l'avons prouvé à notre article *Volte*, n'est pas du tout d'origine allemande, mais bien française, contrairement à ce qu'affirment étourdiment des auteurs qui passent pourtant pour sérieux. Bouillet, Larousse, entr'autres, sans compter les Dictionnaires de conversation ou Encyclopédies plus ou moins quelconques, où les naïfs — ou les paresseux — puisent trop souvent à leur aise leurs renseignements erronés mais peu coûteux. M. Desrat cite le passage d'un article de journal parisien qui, il y a déjà quelque vingt ans, aurait dû clore à jamais cette question, même pour ceux qui n'avaient pas lu Thoinot-Arbeau, ou qui, l'ayant lu, ne l'avaient pas compris à cause de son « vieux françois », Thoinot-Arbeau qui, sur ce sujet, à ce passage de la *Volte*, est si plein de détails de théorie de cette Danse, détails

que nous avons cités en partie à leur place dans ce livre. Mais il convient d'insister encore sur ce point, puisque quelques ouvrages de Danse dernièrement parus commettent encore la même erreur grossière, afin que la cause soit une fois pour toutes entendue. La Valse est une Danse nationale qui vaut bien qu'on la défende, qu'on la revendique chez nous, puisqu'elle est bien à nous.

Le passage du journal (1) que nous citions tout à l'heure était conçu en ces termes : « Un érudit vient de détruire la légende qui attribuait aux Allemands l'invention de la Valse. L'origine de cette Danse, que Mürger appelait, dans son langage si imagé, *le pas de charge de l'amour*, serait française. La Valse n'a pas pris naissance en Allemagne, car, d'après un manuscrit du XII^e^ siècle, elle fut dansée pour la première fois à Paris le 9 novembre 1178. Elle était déjà connue en Provence sous le nom de *Volta;* le chant qui l'accompagnait était désigné par le titre de *Pallada.* Elle vint de Provence à Paris, fut à la mode pendant tout le XVI^e^ siècle et fit le délice de la cour des Valois. Les Allemands l'adoptèrent ensuite et la *Volta* provençale devint la *Waltzer* germanique. »

D'autre part, pour les ignorants les plus indéracinables qui veulent toujours écrire l'histoire à leur façon, il y avait encore, avant même Thoinot-

(1) La *Patrie,* 17 janvier 1882.

Arbeau, cependant si net, si catégorique, si précis, ce poète de la *Pléiade* qui, dans un volume ayant justement pour titre : la *Volta*, racontait ainsi l'origine de la Valse : « Les êtres primitifs étaient nés androgynes. Jupiter, épouvanté de leurs formes monstrueuses, sépara les deux sexes. Ainsi dédoublés, l'homme et la femme dépérirent. Vénus prit pitié d'eux et leur enseigna la *Volta*, qui réunit de nouveau les deux êtres. » Après cette explication, le poète s'efforce d'imiter, dans son rythme, le tournoiement des valseurs :

Lors de bouquets effleura ses cheveux
Et ordonna la volte de Provence,
Qui est encore le lieu malheureux
De l'Androgyne, une douce souffrance.
Mars, flanc à flanc, premier elle embrassa;
Luy, tout ravi d'amour qu'elle lui porta,
Sans se lasser, tout un soir la dansa.
Tournant, voltant d'une divine sorte.

Au nombre de ces écrivains de la Danse, si mal instruits au point de vue historique de leur sujet — et qui, alors, eussent mieux fait de rester dans leur technique, leur pratique, leur théorie, dans leur « métier », enfin, où d'ailleurs ils excellent — il en est que l'on regrette de voir : Blasis, par exemple, un maître incontestable et incontesté dans sa partie. N'a-t-il pas osé écrire, en parlant de la Valse : « Cette danse qui, ainsi que nous l'avons déjà dit, nous vient de la Suisse... »

Expérimenté comme maître de danse, M. Blasis, mais le piètre érudit !

Parmi les règles auxquelles on doit se conformer pour valser comme il faut, il n'en est pas de plus simple, de plus importante, mais aussi de moins facile à observer que celle qui consiste à faire tenir *les pieds à plat dans toutes les positions voulues*. En disant que la simplicité de cette règle ne fait pas qu'on l'applique naturellement, sans efforts, on n'apprend rien aux bons valseurs, à ceux qui ont l'expérience et la pratique; c'est donc aux jeunes, aux débutants, aux élèves, à tous ceux, en un mot, qui veulent apprendre à valser qu'il faut l'expliquer clairement.

Le valseur étant à plat sur les pieds, il lui est facile de se tenir droit, condition sans laquelle il n'y a pas de bon maintien possible. Le valseur doit se cambrer légèrement et rejeter un peu la tête en arrière, de manière à voir par-dessus les épaules de sa dame et d'éviter par là, en étant toujours à même de battre en retraite en valsant à rebours, les inconvénients, parfois grotesques, qui viennent d'une trop grande presse au milieu de couples peu familiarisés. Sous tous les rapports la Valse à trois temps, dite aussi, bien à tort, Valse allemande ou saxonne, alors qu'elle est essentiellement française ainsi que nous venons de le démontrer, est la plus belle, aussi la plus usitée, mais également la plus difficile et la plus longue à apprendre. Le pas de cette Valse est composé en réalité de six temps ou

mesures. S'il s'agit d'un élève, il se placera à la troisième position, c'est-à-dire que le talon de son pied droit viendra s'appuyer contre le milieu de son pied gauche, les deux pieds bien ouverts. Partant de cette position, il avancera son pied droit en le glissant et sans bouger son pied gauche; puis il glissera son pied gauche qui viendra rejoindre le pied droit et s'appuyer contre le talon de ce dernier, c'est-à-dire dans la première position. Le pied droit glissera de nouveau en avant comme il avait déjà fait au troisième temps. Alors, l'élève portera son pied gauche en dedans, en forçant la hanche gauche et par un mouvement de conversion; puis, en arrondissant, il rapprochera le pied droit du pied gauche, de manière à ce que le talon du dernier soit fixé contre le milieu du premier; c'est le cinquième temps. Enfin, pour le sixième, l'élève, soulevant légèrement les talons, pivotera sur la pointe des pieds et ramènera le talon du pied droit contre le milieu du pied gauche. La jambe droite étant ainsi passée devant et l'élève ayant fait un mouvement de conversion avec ce sixième temps, il se retrouvera à la troisième position par laquelle il a commencé. Tous ces temps de la Valse doivent être faits et étudiés régulièrement et non pas saccadés. Ils ne doivent

pas être exécutés ni plus lentement ni plus vite les uns que les autres. Les pas doivent être dessinés avec naturel et aisance; il ne faut ni trop plier sur les jambes, ni les tenir trop tendues. Enfin, ceux qui sont sujets à s'étourdir ne devront pas fixer les yeux à terre, mais porter leurs regards autour d'eux, à la hauteur ordinaire.

Théorie de la Valse a trois temps : *Théorie du cavalier*. — Deux mesures pour un seul pas. 1re Mesure : trois temps marchés sur les pointes et alternés pied droit, pied gauche, pied droit ; 2e Mesure : décrire par le pied gauche un arc de cercle sur la pointe, ramener derrière ce pied le pied droit croisé à la troisième position également en faisant passer devant le talon gauche le talon droit qui est placé derrière. Reprendre le même pas, toujours commencé avec le pied droit. — *Pas de la Danse.* Le pas est le même, mais la Danse commence par la seconde partie, c'est-à-dire en décrivant l'arc de cercle du pied droit. Si les danseurs veulent exécuter des promenades en valsant, ils suppriment les trois derniers temps tournés et les remplacent par les trois premiers alternés de chaque pied; l'un les fait avancer en avant et l'autre en reculant.

Théorie de la Valse a deux temps. — Le cava-

lier commençant et la dame du pied droit (1 mesure pour chaque pas). Sur les deux premiers temps, plier également les deux genoux en glissant un pied en avant; sur le troisième, ramener vivement le pied resté en arrière pour chasser en avant celui glissé. Continuer par l'autre pied. Ce pas est le même pour la dame. En tournant la Valse, l'un et l'autre des danseurs font un pas en avant et un en arrière alternativement. Cette Valse, comme les précédentes, peut être tournée de droite à gauche ou de gauche à droite.

Évidemment, autant il y a de professeurs de danse autant il y a de théories, chacun ayant sienne celle qui lui convient le mieux. L'essentiel, pour nos lecteurs, étant de pouvoir fixer leur choix et apprendre la Valse s'ils ne la savent pas, notre devoir est de nous borner à cette besogne. Nous leur donnons donc une seconde théorie de la Valse; avec celle qui précède, ce sera suffisant, nous semble-t il.

Le cavalier se place en face de sa dame; de son bras droit il tient sa taille, et de la main gauche il prend sa main droite. La Valse en trois temps s'exécute en avant, en arrière, sur place; elle se danse le plus généralement à droite mais on peut la danser à gauche. Le cavalier passe le pied gauche devant sa dame (1er temps); il rapporte ensuite le pied droit derrière le pied gauche (2e temps); puis il pivote sur les deux pieds en montant légèrement sur les pointes pour ramener le pied droit devant

(3e temps); il porte le pied droit en avant (4e temps); glisse le pied gauche de côté, en ayant soin d'aller légèrement en avant, de manière à dépasser un peu le pied droit (5e temps), et il ramène le pied droit devant (6e temps). Ces six temps forment deux pas de Valse et prennent deux mesures. La dame fait le même pas mais en partant du pied droit. Pour avertir sa dame, le cavalier fait précéder le pas d'une préparation qui consiste à poser le pied droit en avant (1er temps), à rester dans cette position pendant le deuxième temps; puis, pour le troisième, à sauter légèrement sur le même pied droit, en levant aussitôt la jambe gauche en avant, c'est alors que l'on commence le pas de Valse, pour lequel on n'a qu'à poser le pied gauche. La musique de la Valse à deux temps est la même que celle de la Valse en trois temps, mais le cavalier ne doit pas se placer en face de sa dame comme dans celle-ci. La tenant par la taille, il doit avoir soin de plier légèrement les genoux, de se placer à sa droite et de s'incliner un peu sur son épaule droite, position qui lui donne la facilité de l'entraîner et de se lancer hardiment. Double glissé-chassé du même pied. Le cavalier glisse le pied gauche pendant les deux premiers temps de la mesure (valeur

d'une blanche dans la mesure à trois-quatre), puis, pour le troisième temps et le deuxième pas, il rapproche le pied droit pour chasser son pied gauche. Même pas du pied droit. La dame fait le même pas en partant du pied droit. Cette Valse s'exécute à droite, à gauche, en allant en avant, en arrière. Le cavalier qui doit conduire doit préférablement valser en avant et alors la dame en arrière, mais le contraire peut être aussi.

Enfin, pour nous résumer et nous efforcer de donner, surtout aux débutants, les meilleurs conseils à propos de la Valse, cette danse si française, si entraînante, si pleine de jeunesse et de gaieté bien gauloise, voici ce que nous ajoutons :

On a vu que la Valse se compose de deux *pas*, chacun contenant trois *temps*, ce qui fait *six tours* pour deux pas, ou un tour complet de Valse exécuté en deux *mesures*. Lorsque l'un des deux valseurs avance le pied droit pour commencer le premier pas, l'autre valseur doit tirer également en même temps le pied gauche en arrière, pour entamer l'autre pas, laissant ainsi à l'autre la facilité d'avancer les pieds. Tous deux alors exécutent le *demi-tour* ; puis l'on répète le pas que l'autre vient d'exécuter, dans le second demi-tour de valse. Quand on est placé pour valser, afin de bien entamer le pas et que les deux danseurs soient à l'unisson, la dame à droite du cavalier, le cavalier doit partir du pied gauche en tournant devant sa danseuse, comme si c'était sa première

position; quant au second pas, il est toujours exécuté par la personne qui a le dos du côté où la valse commence, tandis que celle qui est en face de ce côté exécute toujours le premier pas.

Pour exécuter un de ces pas, placer les pieds à la troisième position, le pied droit en avant, puis porter le pied droit en avant, de la façon la plus naturelle, sans le tourner en dehors; le placer en quatrième position (1er temps), porter immédiatement ensuite le pied gauche en avant, en tournant la pointe en dedans et la croisant en avant de l'autre pied, pour arriver en quatrième position, le pied se levant aussitôt et le corps, en même temps, exécutant un demi-tour. Placer le pied pour la quatrième position (2e temps). Ce pied, que vous avez levé pendant le temps précédent, doit alors se placer devant l'autre en troisième position et en dehors, reprenant sa position ordinaire et pour achever la troisième mesure. Le pas, s'exécutant ainsi en faisant un demi-tour, portera la face du danseur où était son dos précédemment. Pour faire le second pas et exécuter le second demi-tour en même temps, ce qui complète le tour de valse, tourner en dehors du côté du pied gauche, la pointe en dedans et le corps se mouvant en même temps en rond. Le placer en seconde position (1er temps); mettre le pied droit derrière le gauche, en continuant toujours à tourner le corps (2e temps); porter alors le pied gauche devant, la pointe en dedans, le corps tournant aussi pour arriver au demi-tour au moment où on élève le pied gauche en seconde position, pour exécuter la troisième mesure du second pas et le second demi-tour qui complète le tour de Valse.

Pour bien valser, tous les temps doivent être exactement marqués, et il faut faire attention à ne pas tourner sur les pointes dans les mêmes temps, ce qui conviendrait très mal à deux personnes valsant ensemble. Chaque tour de Valse doit être nettement et complètement exécuté, de sorte qu'en terminant les valseurs arrivent toujours du côté opposé à celui où ils étaient en partant, sinon le cours de la Valse ne pourrait être continué, les valseurs allant se jeter infailliblement les uns sur les autres. Les trois premiers pas doivent se tourner également dans le premier demi-tour; il n'en est pas de même des trois derniers. Au quatrième pas, le cavalier doit, sans tourner, placer son pied entre ceux de sa dame, accomplir son demi-tour en passant devant la dame avec le cinquième pas et rapprocher le pied au sixième temps. On doit s'étudier à montrer une grande flexibilité, des mouvements aussi aisés et aussi naturels que si l'on marchait; sans conserver le cou dans une rigidité absolue, dans une immobilité complète, il faut éviter néanmoins tous les mouvements de tête élevés ou penchés. Le pied de la valseuse, comme celui du valseur, doit conserver sa position ordinaire; tout effacement en dehors, toute cambrure du cou-de-pied ne peuvent que nuire à la grâce de la valse. On ne doit ni chercher à se placer sur ses pointes, ni non plus rester cloué sur ses talons; la moitié du pied seule doit porter sur le parquet, de manière à conserver le plus de solidité possible, sans toutefois nuire à la légèreté. La conduite de la dame n'est pas la partie la moins difficile ni la moins délicate de la tâche du valseur. Il ne suffit pas de conduire sa

dame toujours dans le même sens; il faut savoir tantôt la faire reculer en faisant le pas de Valse non plus obliquement mais en droite ligne, tantôt la faire avancer sur soi en faisant le même pas à reculons. Savoir nuancer sa Valse est un des grands talents du valseur.

LA POLKA

La Polka est originaire de Bohême où elle fait la joie des paysans ; c'est une Danse vive, allègre, gracieuse, et elle a, d'ailleurs, tous les signes du type original, car ses allures sont rapides, saccadées, un peu brusques, rudes et tumultueuses, mais gaies, mêmes voluptueuses. Elle ressemble beaucoup à la Valse ; comme elle, elle se danse à deux et s'isole volontiers de la foule en fuyant le bruit. Les danseurs l'exécutent en tournant sur eux-mêmes, en marquant le rythme avec chaque pied, qui frappe légèrement le sol à son tour et en sautant ensuite sur un temps de repos. Ressemblant non seulement à la Valse, mais aussi à la Mazourka et à la Cracovienne, c'est pour ainsi dire une valse sautée. Elle se danse sur un air à deux-quatre fortement rythmé, dans lequel les trois premières croches de la mesure sont presque incessamment marquées par l'accompagnement et suivies d'un silence sur le temps faible du second temps. Ce rythme, fait d'entrain, de grâce et de vivacité, ne manque ni d'élégance ni de coquetterie. Dès son apparition en France, en plein printemps 1844, la Polka y fut l'objet d'un véritable engouement et son triomphe alla en

augmentant de jour en jour — de nuit en nuit, plutôt. Elle fut tout de suite acclamée dans tous les bals, dans toutes les sociétés, dans tous les salons. Ce fut un véritable enthousiasme, une fureur générale, un délire. Bientôt on ne vit plus que la Polka, on ne jura plus que par la Polka, tout fut à la Polka : robes, chapeaux, vêtements, etc., etc.

Si l'on en croit l'*Encyclopédie*, l'histoire de la Polka, son origine du moins, serait assez curieuse. Elle aurait été inventée, vers 1830, par une paysanne, notée par le professeur Neruda, qui la fit exécuter par des étudiants, puis l'apporta à Prague vers 1835 et lui donna son nom qui vient du mot tchèque *pûlka*, qui veut dire « moitié », ce qui fait allusion au demi-pas qui est sa caractéristique. Elle fut d'abord dansée, à son arrivée à Paris, au théâtre. Ce fut le danseur Raab, de l'Odéon, qui la mit à la mode.

La première musique de cette Danse, si populaire, a été écrite par Hilmar de Kopidlno ; elle s'exécute en deux temps, mais on décompose le pas en quatre mouvements. On la danse ordinairement en tournant en avant, le cavalier de gauche à droite et la dame de droite à gauche, mais on peut à son gré en intervertir le sens. Le pas du cavalier se compose des mouvements suivants : Il lève le pied gauche derrière la cheville du pied droit, saute légèrement sur le pied droit et glisse le pied gauche en avant (1er mouvement); puis il

ramène le pied droit derrière le pied gauche (2e mouvement) ; il glisse le pied gauche en avant (3e mouvement) ; enfin il ramène le pied droit derrière la cheville du pied gauche (4e mouvement). Le danseur exécute ainsi un demi-tour dans les trois premiers mouvements de la Polka ; le quatrième mouvement, comme le troisième de la Valse ne sert qu'à préparer le départ pour la seconde mesure. Cette fois, le danseur, dont le pied droit se trouve placé derrière la cheville du pied gauche, saute légèrement sur le pied gauche en glissant le pied droit en avant (1er mouvement) ; il ramène le pied gauche derrière le pied droit (2e mouvement) ; il glisse le pied droit en avant (3e mouvement) ; puis il ramène le pied gauche derrière la cheville du pied droit (4e mouvement). Il se retrouve ainsi dans la position initiale, après avoir accompli un tour entier sur lui-même. La danseuse exécute le même pas que le danseur, mais en sens inverse, c'est-à-dire que, pendant qu'il part du pied gauche, elle part du pied droit, et réciproquement. Elle suit la direction que lui donne son cavalier, à droite, à gauche, en avant ou en arrière. Ainsi que dans la Valse et dans toutes les Danses tournées, le cavalier passe son

bras autour de la taille de sa danseuse dont le bras gauche lui repose sur l'épaule; en même temps, il lui soutient la main droite dans sa main gauche, à hauteur de la ceinture.

La Polka se compose des dix figures suivantes, dont les cinq premières s'exécutent seules dans les salons : 1° la Promenade ; 2° la Valse ; 3° la Valse à rebours ; 4° la Valse tortillée ; 5° le Pas bohémien ; 6° Le changement de bras ; 7° Pas bohémien en changeant de bras et en valsant ; 8° Moulinet d'une main ; 9° Moulinet en suivant sa danseuse et en la faisant tourner ; 10° Passe double.

1re figure : La *Promenade* : Le cavalier prend de la main droite la main gauche de sa danseuse à la hauteur de la poitrine; en exécutant le premier temps, il l'abaisse légèrement en se tournant un peu vers la gauche ; au quatrième temps, au contraire, il se tourne vers la danseuse et les mains se retrouvent alors dans la position levée. On fait ainsi quelques mesures autour du salon et quand ce mouvement de bascule est bien exécuté, il est plein de grâce et de coquetterie. Il y a encore une autre *promenade*, qui est la plus usitée : Le cavalier prend sa danseuse par la taille comme pour le galop, en prenant de la main gauche la main droite de la dame à quelque dis-

tance du corps et un peu plus bas que la ceinture. Il exécute la même promenade en avant, s'il aime mieux, ou en arrière s'il le préfère. La promenade s'opère en lignes droites. 2e figure : La *Valse*. — Le cavalier prend sa danseuse comme pour la

Valse ordinaire et exécute le pas de manière à opérer un mouvement bien marqué. Dans cette figure, il faut éviter de sauter et de forcer la mesure en accentuant trop le mouvement; d'un autre côté, la Polka ne consistant qu'en de redoutables déploiements d'articulations, il faut, dans la Valse, resserrer le pas de beaucoup, afin de n'outrager que le moins possible les jambes et les volants de la danseuse. 3e figure. *Valse à rebours*

ou à gauche : Le cavalier prend sa danseuse comme pour la Valse ordinaire, en la serrant seulement un peu plus étroitement contre lui. Il chasse le pied gauche derrière et marque les deux temps avec le pied droit, en pivotant ensuite sur le même pied et en entraînant vivement sa danseuse vers lui.

4e figure : *Valse roulée ou tortillée.* — Le cavalier se place en face de sa danseuse en la tenant comme pour la Valse et exécute le pas en partant toujours du pied gauche et en imprimant à la dame un mouvement de demi-cercle de droite à gauche et de gauche à droite, tantôt en marchant vers elle, tantôt en reculant. Quelquefois le cavalier prend sa danseuse en tenant sa main droite dans sa main droite et en exécutant divers changements de mains. 5e figure : *Pas bohémien.* — Le cavalier exécute le pas en tenant sa danseuse comme pour la Valse ; mais, au quatrième temps, au lieu de reposer le pied droit à terre comme dans le pas ordinaire, il allonge la jambe, pose le talon, la pointe du pied droit en l'air, puis la pointe, le talon levé, glisse le pied en avant et recommence le même pas. Ce pas s'exécute de même en arrière et aussi à droite et à gauche, de manière à tracer une croix. 6e figure : *Changements de*

bras. — Le cavalier part comme pour la *promenade*, en tenant sa danseuse par la taille. Au signal donné, il l'enlève du bras droit et la lance vivement dans le bras gauche arrondi pour la recevoir,

et réciproquement. En faisant ce mouvement, il continue de marquer le pas et la dame doit toujours retomber en mesure. 7e figure : *Pas bohémien, en changeant de bras et en valsant.* — Cette figure est la triple combinaison du pas bohémien, de la Valse et de la figure précédente. 8e figure : *Mou-*

linet d'une main. — Le cavalier tient sa danseuse comme nous l'avons indiqué tout à l'heure et tourne après elle en marquant le pas, et recommence le même mouvement en prenant de sa

main gauche la main gauche de la dame. 9e figure: *Moulinet, en suivant sa dame et en la faisant tourner.* — Ce moulinet est beaucoup plus difficile que l'autre. Le cavalier fait passer sa danseuse devant lui, puis la fait tourner en marquant le pas, que la dame doit exécuter avec une grande vitesse; mais c'est là une figure impossible à décrire, im-

possible à danser dans un salon. 10e figure : *Passe-Double.* — Enfin le cavalier prend sa danseuse de la main droite et la fait danser devant lui en lui prenant la main gauche et en lui faisant faire un demi-tour. Ensuite, pour exécuter cette figure en arrière, il prend sa dame de la main gauche, la fait passer derrière lui, puis la reprend de la main droite et lui fait faire le demi-tour.

On voit que dans ces figures tantôt le cavalier se rapprochait de sa dame, tantôt il s'en éloignait. Il tournait avec elle par une seule main, parfois avec les deux; de temps à autre, les deux danseurs mettaient les poings sur les hanches et simulaient des mouvements d'attaque ou de défense réciproques. C'était la Polka primitive, et, si l'on veut en employer les termes de la théorie, les voici :

Sauter sur le pied droit, *glissé* du pied gauche en avant (1er temps); *coupé dessous* du pied droit (2e temps); *jeté* du pied gauche, *levé* de la jambe droite (3e temps); rester dans cette position pour le quatrième temps.

LA MAZOURKA

La MAZOURKA est une Danse polonaise à laquelle on a enlevé tout son caractère particulier en la mêlant à la Polka avec laquelle elle n'a aucun rapport puisque l'une est une espèce de Cotillon et l'autre une simple Valse. Elle tire son nom d'un village de Pologne appelé Mazur et a ceci de particulier avec toutes les autres Danses que le temps fort, c'est-à-dire le premier temps de la mesure, est marqué au second temps par un coup de talon. La Mazourka, nous venons de le dire, est une sorte de Cotillon composé de figures variées, mais avec cette différence qu'il est dansé sans accessoires et que quelques couples se réunissent, moins nombreux que les danseurs de Cotillon proprement dit.

Les pas de cette Danse exigent une souplesse extrême, jointe à une attitude majestueuse et digne, presque fière pour le cavalier. La dame doit toujours faire valoir sa grâce, empreinte de légèreté et de noblesse, et exécuter le plus souvent le pas de basque parce que, lorsqu'il est bien interprété, il répond pleinement au caractère de cette

Danse. Les danseurs font le pas appelé *pas lancé et glissé*, qui consiste à se lancer sur une jambe en pliant les deux genoux et à conserver l'autre jambe étendue horizontalement en l'air derrière. Les pas sont exécutés sur une mesure 3/4 ou 3/8. Ces pas, variés à l'infini, peuvent se réduire à deux : le pas glissé et lancé et le pas du tour sur place. Pas glissé, du pied droit : 1er temps : s'élancer sur le pied droit en le glissant devant ; 2e temps : rester plié ; 3e temps : se relever sur le pied droit seul en frappant le talon droit à terre.

La *Mazourka* commence par un rond général sur la gauche, un second sur la droite, après lesquels chaque cavalier, prenant sa dame à la taille, fait avec elle l'holubiec. Chaque couple exécute ensuite la promenade et son holubiec avant de commencer les figures. Si plusieurs couples prennent part à la figure, ils exécutent cette même promenade et tour sur place. 1re figure : un couple. Le cavalier conducteur conduit sa dame au second cavalier et fait avec la dame de ce dernier la promenade et le tour sur place. Il continue de même avec toutes les autres dames alternativement. Le second couple continue et ainsi de suite pour tous les autres.

2e figure : deux couples. Deux cavaliers se donnant le bras gauche font un tour sur leur droite pour changer réciproquement de dames; promenade, tour sur place, nouveau tour de main pour

revenir près de ses dames, promenade et tour sur place. Les deux couples suivants recommencent et ainsi de suite pour les suivants. 3e figure : trois couples. MOULINETS. — Trois cavaliers, sans quitter la main de leurs dames, se tiennent par la main gauche pour former un moulinet et tourner à droite. Les cavaliers se quittent les mains et les dames se tiennent par la main droite, placées ainsi

au centre du moulinet; elles tournent à gauche et tour sur place des trois couples pour finir. Les trois couples suivants succèdent aux trois premiers et de même jusqu'aux derniers. 4e figure : un couple. Le premier couple fait la chaîne anglaise double avec tous les couples alternativement; le second couple, le troisième et ainsi de suite, continuent. 5e figure : deux couples : *La Croix de Varsovie* : Deux cavaliers avec leurs dames prennent chacun une seconde dame par leur main gauche et se placent vis-à-vis l'un de l'autre; les cavaliers, se donnant le bras gauche, tournent sur leur droite ; chacun fait un tour de main avec la dame placée à sa droite. Les cavaliers tournent l'un avec l'autre et font un troisième tour de main avec la dame placée à leur droite. En avant droite et holubiec pour finir. Les autres danseurs continuent. 6e figure : quatre couples. Les quatre couples se placent chacun à deux angles du salon; tous font avec le vis-à-vis la chaîne anglaise; cette chaîne, croisée et diagonale, est répétée plusieurs fois. 7e figure : un couple. Le premier couple fait un rond avec le second, puis avec les troisième, quatrième, jusqu'au dernier. Rond général, holu

biec de chaque couple. 8e figure : *Chaîne plate ou grande chaîne* : cette chaîne est la même que celle faite dans le quadrille des *Lanciers*, que nous avons indiqué. 9e figure : Rond général à gauche, à droite, et holubiec par tous les couples.

La VALSE-MAZOURKA. — La *Valse-Mazourka* se compose de trois parties distinctes que l'on exécute à volonté : 1° la Valse simple ; 2° le coup de talon ; 3° la Valse double. Le danseur se place devant sa dame comme pour la Valse ordinaire. Le départ se fait du pied gauche par un temps levé de côté et en glissant à la deuxième position. On pivote en sautant sur le pied gauche et en enlevant la jambe droite pour recommencer de cette jambe. Voilà pour la première partie. La seconde partie se fait à l'aide du coup de talon. On allonge de côté, sans tourner, pour recommencer de l'autre jambe. Ce pas se fait quatre fois d'une jambe et quatre fois de l'autre. Pour la troisième partie, on exécute les deux pas de départ. Après le deuxième pas, quand la jambe gauche se trouve en l'air et que l'on est sur l'extrémité du pied, on donne, à l'expiration de la mesure, un coup de talon, sec et

bien marqué, en chassant la jambe droite de côté pour recommencer de cette même jambe. La première partie de cette danse s'exécute à droite, à gauche, en avant, en arrière, de même que la Polka.

La Polka-Mazourka. — La *Polka-Mazourka* se danse sur une mesure à trois temps d'un mouvement modéré. Le pas s'exécute en six temps pendant l'espace de deux mesures. Un cavalier tenant sa dame par la taille, comme pour la Polka, glisse le pied gauche en avant (1er temps); chasse avec le pied droit en même temps qu'il lève le pied gauche (2e temps); puis il ramène le pied gauche à la hauteur de la cheville du pied droit (3e temps). Pour la seconde mesure il glisse de gauche à droite avec le pied gauche, qui se trouve levé près du pied droit (4e temps); chasse du pied droit en levant le pied gauche (5e temps), puis ramène le pied gauche à plat près du pied droit, en sautant légèrement tandis que le pied droit se lève et vient se placer près du pied gauche à la hauteur de la cheville (6e temps). La dame exécute les mêmes mouvements en sens inverse, c'est-à-dire qu'elle part du pied droit quand son cavalier part du pied gauche. La Polka-Mazurka se danse ordinaire-

ment en avant ou en ligne droite si la place est restreinte.

Le QUADRILLE-MAZOURKA. — Comme dans la *Mazourka*, on commence par attendre huit mesures pour se former en rond. On fait un tour à gauche (8 mesures), et un tour à droite (8 mesures); tous les couples font le tour sur place en avant (4 mesures) et en arrière (4 mesures). Figure 1 : Les deux vis-à-vis font une chaîne anglaise entière (8 mesures). Les deux cavaliers, en avançant vers leurs dames, se donnent le bras gauche croisé à la saignée, font un demi-tour très vite, changent de dames et font le tour sur place en avant (8 mesures). Ils recommencent cette figure pour se retrouver à leurs places (16 mesures). La même figure pour la contre-partie (32 mesures). Figure 2 : Huit mesures à attendre. Les deux cavaliers de vis-à-vis, en tenant leurs dames par la main vont en avant (4 mesures) et en arrière (4 mesures). Ils traversent par leur droite pour changer de place (4 mesures) et font le tour sur place en avant (4 mesures). Ils recommencent cette figure pour se retrouver à leurs places (16 mesures). La même figure pour la contre-partie (32 mesures). Figure 3 : Huit mesures à attendre. Les deux dames de vis-à-vis traversent par leur droite (4 mesures) et retraversent en se donnant la main gauche. A la fin de ce deuxième traversé, les cavaliers donnent la main droite à la main droite de leurs dames en se tournant du même côté qu'elles et les prenant de la main gauche à la taille (4 mesures). Dans cette position, et sans que les dames se quittent la main gauche, ils font un demi-tour pour changer de place (4 mesures). Les cavaliers, sans quitter la

taille de leurs dames, font sur place le tour en avant (4 mesures). Ils forment un moulinet à quatre en se donnant la main droite et font un tour entier (4 mesures). Les deux cavaliers qui ont changé de côté reprennent la main de leurs dames et vont avec elles en arrière (4 mesures). On recommence cette figure pour regagner sa place; à la deuxième fois on ne fait pas le moulinet (16 mesures). La même figure pour la contre-partie (40 mesures). Figure 4 : Huit mesures à prendre. Le premier cavalier part en *promenade* en avant avec sa dame (4 mesures); il continue la promenade pour retourner à sa place (4 mesures) et en arrière (4 mesures). Le cavalier repart en avant, fait passer sa dame à gauche, et, sans lui quitter la main, va prendre de l'autre main au couple de vis-à-vis la dame qui saisit devant le dos du cavalier la main de la première dame (4 mesures). Dans cette position, le cavalier et les deux dames avancent ensemble (4 mesures) et vont en arrière sans se retourner Le cavalier se baisse, passe sous les bras des deux dames, lesquels bras étant réunis en arrière se trouvent alors croisés avec ceux du cavalier (4 mesures). Le cavalier et les deux dames exécutent ainsi un tour à droite. A la fin de ce tour, le cavalier laisse la dame qu'il a prise à son partenaire, qui lui fait faire le tour sur place en arrière (4 mesures), pendant que lui-même part en promenade avec sa dame pour regagner sa place (4 mesures). Petit tour en avant (4 mesures) et en arrière (4 mesures). La même figure pour les trois autres couples (120 mesures). Figure 5 : Huit mesures à attendre. Les deux vis-à-vis font une demi-chaîne anglaise. A la fin de

cette demi-chaîne, les cavaliers, sans quitter la main gauche de leurs dames, doivent exécuter un demi-tour sur eux-mêmes et passer le bras droit sous le bras gauche de leurs dames pour les prendre à la taille (4 mesures). Dans cette position, ils font le tour sur place en arrière (4 mesures). Même demi-chaîne et petit tour pour revenir à ses places (8 mesures). Les vis-à-vis forment un rond à quatre et font un demi-tour à gauche (4 mesures). Tour en avant (4 mesures). Autre demi-tour en rond et à gauche (4 mesures). Tour sur place en avant (4 mesures). Chaîne double à quatre et retourner à ses places (8 mesures). Tour sur place en avant (4 mesures) et en arrière (4 mesures). La même figure pour la contre-partie (48 mesures). On termine sans s'arrêter par un grand rond à gauche (8 mesures) et à droite (8 mesures), et par une grande chaîne plate, en commençant par la main droite. Quand on est revenu à sa dame on fait le tour sur place à volonté.

LA RÈDOWA

La Rédowa, Danse bohême, est une combinaison de la Valse à deux temps et de la Polka-Mazurka. D'autres la disent plutôt slave de la Russie que de l'Autriche, mais il n'en est pas moins vrai que, dès son apparition en France, vers le milieu du siècle dernier, elle y eut un énorme succès. Cette Danse, gracieuse et ondoyante, est surtout charmante par son caractère d'élégance et d'abandon. Très favorable au rythme musical, elle s'exécute sur un air rythmé à trois temps, d'un mouvement plus lent que la Valse, composé le plus généralement de notes liées et qui doit avoir une sorte d'allure morbide et langoureuse. Son rythme musical est d'ailleurs susceptible de grandes variations. La Rédowa a fait longtemps la joie de tous les bons danseurs par ses mouvements de haut en bas qui paraissaient si gracieux quand ils étaient « ondulés » — si l'on peut s'exprimer ainsi — par des jambes souples. Elle était dansée sur une mesure en trois temps assez lente et se composait d'un pas de basque et d'un demi-coupé assemblé en arrière. C'est d'ailleurs encore ainsi qu'on

l'exécute aujourd'hui dans nos bals de société ou publics. Le cavalier commence par le pied gauche et la dame par le pied droit. Les *promenades* en avançant ou en reculant sont très gracieuses dans la Rédowa, surtout si le danseur et la danseuse « épaulent de côté », c'est-à-dire s'ils avancent l'épaule du côté où le pied s'avance.

Voici une des théories les plus faciles de la Rédowa :

Placé à la troisième position, le pied droit devant le gauche, le danseur plie les genoux et décrit un rond-de-jambe en avant, avec le pied droit, en glissant en même temps le pied gauche à la quatrième position devant. Il rapproche ensuite le pied droit derrière le gauche à la troisième position. Pour tourner la Rédowa, on continue le pas avec le pied gauche qui exécute les mêmes mouvements que le pied droit. On peut tourner plus facilement en faisant usage du pas suivant: le pied gauche étant élevé par suite du pas précédent retombe à la troisième position devant le pied droit et le chasse en arrière à la quatrième position. Dans le pas de basque de la Mazourka, les trois temps sont bien distincts et égaux, ce qui convient à la tenue énergique de cette Danse; mais dans la Rédowa, dont la nature est d'être lente et gracieuse, les deux premiers temps doivent être presque fondus ensemble, de sorte que le *glissé* paraisse la prolongation du premier.

La Rédowa se distingue en ce qu'elle est composée de trois parties bien différentes les unes des

autres : 1° La poursuite ; 2° La Valse dite *Rédowa* ; 3° La Valse à deux temps exécutée sur une mesure particulière et qui prend, par le changement du rythme, un autre caractère. Dans la poursuite, la position du cavalier et celle de la dame ne sont pas pareilles : ils se prennent par les mains en face l'un de l'autre ; ils avancent ou reculent à volonté et balancent en avant et en arrière. Le pas de la poursuite, pour avancer, se fait en glissant le pied en avant sans sauter, coupé du pied de derrière et jeté dessus. On recommence de l'autre pied et ainsi de suite. Le pas, pour reculer, se fait en glissant le pied derrière sans sauter, jeté du pied de devant et coupé du pied de derrière. Il faut avoir soin de bien avancer sur le pas glissé et de sauter légèrement les deux autres sur place. On balance également sur le pas de poursuite, que l'on exécute alternativement du pied gauche en avant et du droit en arrière. La dame doit suivre tous les mouvements du cavalier, reculer quand il avance, avancer quand il recule. Evidemment, il faut épauler un peu à chaque pas glissé, ainsi que nous venons de le conseiller nous-même tout à l'heure, l'épaule devant toujours suivre naturellement le mouvement de la jambe qui avance ou qui recule ; mais, comme il faut se garder des meilleures choses, défiez-vous bien que cet «épaulement» ne soit trop prononcé, marqué avec trop d'insistance : autant vous auriez perdu ce pas si gracieux par lui-même que vous auriez fait preuve de manque de tact et de mauvais goût. Lorsque le cavalier veut attaquer la Valse, il doit prendre avec vivacité la taille de sa dame, comme dans la Valse ordinaire.

Si nous voulions opérer comme pour des soldats — et cette école ne serait peut-être pas mauvaise — nous dirions que le pas de la Rédowa, en tournant, peut se *décomposer* ainsi pour le danseur :

Jeté du pied gauche en passant devant la dame, comme dans la Valse à trois temps ; glissé du pied droit derrière à la quatrième position de côté et ramener le pied gauche à la troisième position derrière ; puis on exécute le pas de basque du pied droit, en rapportant le pied droit devant, et on recommence du pied gauche. Le pas de basque, surtout — ce point est essentiel — doit être fait en trois temps bien égaux, comme dans la Mazourka. La dame exécute les mêmes pas que le cavalier, en commençant par le pas de basque du pied droit.

Pour valser à deux sur la mesure de la Rédowa, on doit faire chaque pas sur chaque temps de la mesure et se retrouver, toutes les deux mesures, le cavalier du pied gauche et la dame du pied droit, c'est-à-dire que l'on fait un pas entier et un demi-pas sur chaque mesure.

La Rédowa n'offre pas de bien grandes difficultés en ses principes, surtout pour les personnes qui connaissent déjà la Valse et la Polka ; mais elle a un style qui lui est propre, un caractère particulier que le danseur doit bien savoir saisir. Bien plus que beaucoup d'autres Danses, sans que l'on s'en doute peut-être, elle demande à celui qui l'exécute une grande souplesse de corps, une extrême flexibilité des muscles dans une vigueur à toute épreuve

et un sentiment tout particulier, tout instinctif — qui se sent mais qui ne s'apprend pas — et dont on doit trouver la preuve, l'accent, dans les mouvements du danseur.

Et voici, pour finir ce passage, une dernière théorie de la Rédowa, très brève et très pratique dans sa claire exposition :

Etant dans la deuxième position, rapprocher le pied gauche en troisième position derrière le pied droit. — Glisser le pied droit de côté. — Rapprocher le pied gauche du pied droit et soulever aussitôt le pied droit de côté. — Rapprocher le pied droit en troisième position, derrière le pied gauche. — Glisser le pied gauche de côté. — Rapprocher le pied droit du pied gauche et soulever aussitôt le pied gauche de côté ; reprendre au premier pas en commençant du pied droit.

LA SCOTTISH

La Scottish ou Schottich, que cette Danse soit d'origine anglaise ou allemande, peu importe; ce qu'il y a de certain c'est qu'elle fit son apparition à Paris quelques années après la Polka, qu'elle y parut être une copie de celle-ci, mais qu'elle n'en eut pas moins de succès, que les Anglais la sautent en la dansant et que les Allemands la glissent en la valsant.

Comme dans toutes les Valses, le cavalier commence le pas du pied gauche et la dame du pied droit. Faire un pas de Polka complété par un pas sauté sur le pied terminant le pas.

Faire un second pas de Polka et temps sauté sur l'autre pied. Sauter deux fois sur un pied, deux fois sur l'autre, deux fois encore sur un pied et deux fois sur l'autre. On recommence ces pas avec le même pied, parti le premier.

La musique de la Scottish est en quatre temps; elle doit se conformer à deux mesures coulées, suivies de deux autres piquées et détachées. C'est ainsi qu'elle peut correspondre facilement aux pas des danseurs. Sur les deux premiers pas de Polka, cavalier et dame ont soin d'étendre longuement les pas qu'ils font sans

tourner, se dirigeant de droite à gauche une fois, et de gauche à droite une seconde fois. Les huit temps sautés s'exécutent en tournant ; ils doivent être finis en se retrouvant sur la ligne circulaire identique à celle sur laquelle ils ont commencé. Dans la Scottish valsée, les huit temps sautés sont remplacés par quatre pas de Valse à deux temps. Dans la Scottish avec galop et valsée, les deux premiers pas de Polka sont remplacés par quatre chassés continus, c'est-à-dire faits quatre fois avec le pied, une fois d'un côté. Ils sont recommencés de l'autre côté et suivis de quatre pas de Valse à deux temps.

LE BOSTON

Le Boston est moins une Danse qu'une manière d'exécuter les Danses tournantes quelle que soit la mesure : Valse, Galop, Polka, Mazourka, etc., et quelle que soit la rapidité du mouvement. Cette sorte de Valse est très répandue en Amérique et on ne l'a connue en France que vers 1875. Le Boston est généralement dansé sur une mesure en trois temps ; en Amérique et en Angleterre cette mesure est lente, chez nous elle est plus vive, mais bien souvent les danseurs ne s'en soucient guère.

Il se compose de trois pas en avant alternés de chaque pied et de trois en tournant sur les pointes ; ces trois premiers temps sont souvent répétés en avant, puis en arrière alternativement ; quelquefois on les exécute en avançant pendant plusieurs mesures ou en reculant ; les deux pieds commencent alors le premier pas l'un après l'autre. Ce que le Boston a de particulier, c'est d'exiger du danseur une extrême expérience de ces pas. Il touche par cette voie à nos plus vieilles et nos meilleures Danses françaises.

Le cavalier pose sa main à plat dans le dos de la danseuse et non pas autour de sa taille ; il doit

toujours la faire aller en avant. Le pas se compose lui-même de trois temps, il se fait à droite ou à gauche de l'une ou l'autre jambe, en avant ou en arrière. Pour le pas en avant (jambe droite) dans le premier temps, on avance le pied droit en glissant, les deux pieds étant, au moment du départ, sur la même ligne; au deuxième temps, on glisse sans secousses le pied gauche en avant pour le porter à hauteur du pied droit; au troisième temps, on rapproche par un petit mouvement le talon droit du gauche, en maintenant les pieds peu ouverts. Pour le pas en arrière, ayant avancé d'un pas, il faut reculer d'un pas également, pour revenir à la première position et recommencer ensuite. Le pas en arrière s'exécute à l'inverse du précédent. Dans le premier temps, on glisse le pied gauche en arrière; dans le deuxième temps, on porte le pied droit en arrière, à hauteur du gauche; dans le troisième temps, on rapproche le talon gauche du talon droit. La chose la plus difficile est de réunir les changements de pied nécessaires afin de ne pas toujours faire le mouvement dans le même sens. Par exemple, quand on a fait la dernière partie d'un tour à droite, c'est-à-dire le pas en arrière, et que l'on veut changer de pied, il faut effectuer un deuxième pas en arrière en le commençant par la jambe droite, puis amener le pied gauche en arrière à hauteur du droit et rapprocher le pied droit du pied gauche, pour repartir enfin du pied gauche et achever le mouvement qui n'est gracieux que parce que bien exécuté, s'il l'est avec aisance. Les tours du Boston ne se font pas comme ceux des Danses similaires: on ne tourne pas sur place; il faut se déplacer en décri-

vant une sorte de carré dont on parcourt deux côtés en avant et deux en arrière.

Mais la théorie du Boston que nous venons de donner a été francisée ; on le sent à sa légèreté et à sa grâce. Nous allons montrer comment le dansent les Américains, leurs créateurs cependant, avec la lourdeur qui leur est particulière, ou plutôt « la souplesse qu'on leur connaît », dit le professeur Giraudet :

1er PAS. — *Cavalier :* — Les talons se touchent, les pointes légèrement ouvertes, glisser le pied gauche en arrière. — *Dame :* — Les talons se touchent, les pointes légèrement ouvertes, glisser le pied droit en avant. — 2e PAS. — *Cavalier :* — Glisser le pied droit en arrière. — *Dame :* Glisser le pied gauche en avant. — 3e PAS. — *Cavalier :* — Rapprocher le pied gauche du pied droit. — *Dame :* — Rapprocher le pied droit du pied gauche, — 4e PAS. — *Cavalier :* — Glisser le pied droit en avant. — *Dame :* — Glisser le pied gauche en arrière. — 5e PAS. — *Cavalier :* — Glisser le pied gauche en avant. — *Dame :* — Glisser le pied droit en arrière. — 6e PAS. — *Cavalier :* — Rapprocher le pied droit du pied gauche. — *Dame :* — Rapprocher le pied gauche du pied droit.

On voit que la Danse n'est pas bien difficile pour les Américains.

LE CANCAN

Le CANCAN, ou, si l'on veut, le *Chahut*, est une Danse — si l'on tient à ce qu'elle mérite ce nom — sautée, ou « pincée » dans les bals publics où l'on se tient encore à peu près, et « guinchée » dans des endroits où les gestes et les balancements du corps doivent obligatoirement imiter la marche du canard. Le « Chahut » s'exécute sur les figures du Quadrille, de préférence sur la première, mais on ne tient pas compte des pas; à peine observe-t-on la mesure, la liberté d'attitude, le déhanchement des danseuses et des danseurs s'y déployant à leur volonté. La mêlée de ces foules dégingandées est lascive, souvent obscène, pire encore en certains lieux, le seul art des habitués et habituées étant de lever la jambe aussi haut que possible — plus le municipal est loin — et c'est cette cohue hurlante et provocante qui est fort appréciée du public de nos bals... ceux de la barrière, en supposant que les autres soient à l'abri de tout reproche.

Le Cancan moderne date de 1830, mais il fut dans ses premières années, vers le XVI^e^ siècle, empreint d'une originalité qui était loin de manquer d'esprit, et nous l'avons déjà apprécié quelque peu au commencement de notre premier chapitre : *Aperçu général sur la Danse.*

LE COTILLON

Le Cotillon, qui date seulement du commencement de ce siècle, n'est pas une Danse à proprement parler : c'est plutôt un jeu de société qui s'exécute en dansant. C'est par ce jeu que l'on a coutume aujourd'hui encore de finir les bals dont il est devenu le principal attrait, détrônant même les *Lanciers* de si brillante mémoire. Le nom du Cotillon est bien plus vieux que le jeu : il est tiré de notre plus ancien et meilleur terroir cet air dont le refrain était :

Ma commère, quand je danse,
Mon cotillon va-t-il bien ?

Cette Danse était alors exécutée par un danseur que l'on pourrait retrouver dans le *conducteur* d'à présent ; elle s'exécute, aujourd'hui, soit en valsant, soit en polkant, ou en alternant les deux mesures. Tous les danseurs y prennent part groupés en couples. Tout le succès dépend du conducteur qui donne le signal des mouvements et fait exécuter les figures ; c'est lui qui commande à l'orchestre ; ce sont là des fonctions très délicates qui demandent beaucoup de goût et de tact.

Le Cotillon commence par une promenade valsée ou polkée que dirige le conducteur, puis on exécute les figures qui varient à l'infini.

Nous nous contenterons d'en expliquer quelques-unes des plus usuelles.

L'*Impair*. — Le cavalier conducteur choisit quatre ou cinq dames qu'il place en ligne au milieu du salon, puis il amène cinq ou six cavaliers et les place en ligne derrière les dames, mais leur

tournant le dos. Il doit y avoir un cavalier de plus qu'il n'y a de dames. Au signal du conducteur, dames et cavaliers se retournent et dansent ensemble. Le cavalier solitaire revient se placer sur un côté du salon, pendant que les couples dansent. — Le *Coussin*. — Le conducteur fait asseoir une dame sur une chaise placée au milieu du salon, remet un coussin que la dame tient devant elle par un coin. Chaque cavalier va s'agenouiller sur le coussin. Si la dame ne veut pas danser avec le cavalier qui se présente, elle retire le coussin et le cavalier s'agenouille à terre ; sinon, elle laisse le genou du cavalier poser sur le coussin et elle fait avec lui un tour de valse. — Toutes ces figures peuvent se répéter autant de fois qu'il y a de dames dans le Cotillon. — Le *Miroir*. — Le conducteur fait asseoir une dame placée au milieu du salon et lui remet entre les mains un petit miroir. Chaque cavalier vient à son tour derrière la dame qui voit la figure du cavalier se réfléter. Si elle ne veut pas danser avec lui, elle essuie le miroir avec son mouchoir ; le cavalier se retire et est remplacé par un autre, et ainsi de suite jusqu'à ce que la dame, se levant et posant son miroir sur sa chaise, présente la main au cavalier placé derrière elle et fait la promenade avec lui. — L'*Éventail*. — On place trois chaises au milieu du salon, deux du même côté et celle du milieu en sens inverse. Le conducteur choisit une dame qui vient se placer sur la chaise du milieu, puis il amène deux cavaliers qui s'asseoient sur les deux autres chaises, en tournant le dos à la dame. Celle-ci remet son éventail au cavalier avec lequel elle ne veut pas danser et danse avec l'autre, tandis que le premier

les suit en les éventant. On peut remplacer l'éventail par un verre de punch que le cavalier dédaigné boit, par un mouchoir, etc.

Parmi les figures qui comportent surtout des évolutions un peu compliquées, la plupart se

rapprochent de celles du Quadrille dont elles sont des variantes plus ou moins ingénieuses : corbeille, moulinet, lignes, etc. Voici, par exemple, le *Berceau :*

Le couple conducteur se place au milieu du salon, et, s'éloignant l'un de l'autre, le cavalier et sa dame forment un berceau sous lequel passent tous les couples jusqu'au dernier en se tenant par la main. Dès qu'un couple a passé, il ferme le berceau qui forme autant d'arcades qu'il y a de danseurs. Le cavalier conducteur et sa dame, qui

se trouvent les derniers, passent à leur tour, et, sortis du berceau, ils font une promenade. Le second couple les imite, puis le troisième, et ainsi de suite jusqu'au dernier, qui continue la promenade, tant que le signal d'arrêt n'a pas été donné. — Le *Changement de Dames :* — Tous les couples font une promenade en ayant soin de bien conserver leur place. Au signal du conducteur, les cavaliers quittent leurs dames et continuent la promenade avec celle du cavalier suivant, et ainsi de suite jusqu'à ce que chaque cavalier ait retrouvé sa dame.

Cette figure est, généralement, la dernière du Cotillon. Il se termine par le salut que chaque couple vient adresser à la maîtrese de maison en défilant devant elle.

LES QUADRILLES

Si l'histoire du Quadrille ne devait pas être si longue à écrire, si peu que l'on ait connaissance de celle de la Danse, comme il serait amusant de raconter l'autre. Si son nom était féminin, on le dirait capricieux comme une belle fille, tellement il eut de changements. Nous sommes obligés de n'en noter que quelques-uns parmi les plus importants. La première Contredanse, car c'est le Quadrille qui remplaça celle-ci, nous le verrons tout à l'heure — a été celle que nous détaille un maître danseur : Feuillet, en l'an de grâce 1700. C'était un simple pas de deux dû au fameux Pécourt, l'amant préféré de Ninon de Lenclos. Ce pas se dansait sur une mesure de Gigue — qui n'avait rien à voir avec la Gigue anglaise — dans une mesure de six-quatre. Bientôt, le même nom de « Quadrille » fut donc appliqué à des Danses d'ensemble comme celles des ballets, car le mot lui-même signifiait jadis, comme le dit fort bien Compan : « Une petite compagnie de cavalerie superbement montée et habillée pour faire des carrousels, des joutes, des tournois, des courses de

bagues et autres fêtes galantes. » Quant à l'étymologie de *Contredanse*, elle est beaucoup moins que certaine et ne peut venir, en tout cas, d'un maître

de danse anglais qui l'aurait introduite en France vers 1710, sous le nom de *countrydance*. Il est bien plus naturel de penser que son caractère primitif a été bien français et celui d'une Danse pastorale, car tout l'indique dans les noms des principales figures : l'*été*, la *poule*, la *pastourelle*, et même le *pantalon*. Ce fut alors que l'on exécuta les Contredanses groupées en Quadrilles et que les deux noms devinrent synonymes. La nouvelle Danse avait en ce temps six figures. La première s'exécutait sur un très vieil air dont les premiers vers étaient :

Le pantalon
De Toinon
N'a pas de fond,

On avait aussi pris l'habitude de la désigner par les premiers mots, et, même quand on eut changé l'air et les paroles, le nom de *Pantalon* lui resta.

Il y a déjà plus d'un demi-siècle que notre *Contredanse*, décrite en cet ouvrage à sa place, est devenue le *Quadrille*, c'est-à-dire à peu près notre Danse nationale. Jusque-là, on ne rencontrait la Contredanse que sous la forme de cinq figures assemblées et dont la réunion faisait ce que l'on appelle une Danse. Pas un écrivain s'occupant de la Danse qui n'ait cherché l'origine de *Quadrille*. M. Desrat nous semble avoir raison quand il dit qu'à son sens la plus vraisemblable est tout simplement celle du dictionnaire : « Quadrille, petite compagnie de cavalerie superbement habillée et montée pour faire des joutes, des tournois, des carrousels, des courses de bagues et autres fêtes galantes (*equitum turma*). »

On voit que c'est la définition de Compan. Quand il n'y a qu'un Quadrille, c'est, à proprement parler, un tournoi, une course. Les joutes demandent au moins trois cavaliers et au plus douze. Les quadrilles se distinguent par les couleurs et les formes des habits.

Vers la fin du siècle dernier, le *Traité chorégraphique*, de Magny, enregistrait une danse qu'il appelait « Quadrille », mais qui n'avait aucune espèce de rapport avec le nôtre puisqu'elle n'avait qu'une

figure. Son auteur, d'ailleurs, disait lui-même qu'en composant cette danse son but n'avait été « que de la rendre instructive en y insérant tous

les pas usités dans les Contredanses. C'est pourquoi il l'a tracée à quatre à cause de son utilité pour animer davantage la figure. Ainsi quiconque la dansera en faisant les pas exactement pourra danser proprement toutes les autres Condanses. »

Notre Quadrille actuel se compose de cinq figures, et, que le Quadrille soit simple ou double, les figures sont les mêmes. S'il est simple, les figures sont jouées une fois pour la première figure et deux fois pour les quatre autres ; s'il est double, les figures sont jouées en double pour la

première et quatre fois pour les suivantes. Les figures sont désignées chacune par un nom généralement adopté. Ce sont : 1° Le PANTALON, que l'on appelle aussi *Chaîne anglaise;* 2° L'ETÉ ou l'AVANT-DEUX; 3° La POULE; 4° La PASTOURELLE; 5° La FINALE. Les pas sont les suivants : Changement de jambe, assemblé, jeté, sissone, pas de bourrée, échappé, glissade, temps de cuisse, coupé dessus, coupé dessous, entrechat à quatre, à cinq,

brisé, sissone battue, entrechat à quatre sur une jambe. Voici les figures : 1° Chassé en avant et en arrière; 2° Chassé de côté, ou Chassé-croisé, ou Chassé déchassé ; 3° Traverser, demi-contre-temps ; 4° Balancé; 5° Tour de deux mains ; 6° Dos à dos; 7° Chaîne anglaise; 8° Chaîne des Dames ; 9° Demi-queue de chat ; 10° Chassé huit 11° Chassé sur les côtés ; 12° En avant quatre ; 13° Solo ; 14° Le grand rond ; 15° Le Moulinet ; 16° Balancé huit.

La *Chaîne anglaise*, ou *Pantalon*, s'exécute par deux cavaliers et deux dames, en vis-à-vis. Ils avancent sans changer de place, et, en passant l'un l'autre, ils présentent la main droite ; chaque cavalier, après avoir donné la main droite à la dame vis-à-vis, abandonne sa main et tourne devant elle; puis il donne la main gauche à sa danseuse, qui prend la place de l'autre. Tous se retrouvent placés, chaque couple l'un à côté de l'autre, et on se quitte la main en prenant sa nouvelle place. Cette figure n'est ainsi qu'une demi-chaîne anglaise; elle devient chaîne entière si on l'achève en retournant chaque couple à sa place primitive. Cette figure entière exige le temps de huit mesures. Pour le balancé, chaque cavalier tourne en faisant face à sa danseuse et balance pendant quatre mesures. Pour le tour de deux mains, immédiatement après le balancé, chaque couple se donne la main et revient en tournant à

sa place, où l'on se quitte la main. Cette figure se danse en quatre mesures.

A la *Chaîne des dames*, les deux dames vis-à-vis changent de place et se donnent la main droite en passant. Elles donnent ensuite la main gauche aux

cavaliers qui restent à leurs places. Chaque cavalier, au moment où sa danseuse se met en mouvement pour commencer la *Chaîne*, doit aller à droite pour offrir en même temps sa main gauche à la dame qui arrive remplacer sa danseuse. Il tourne alors à gauche pour regagner sa place, et, en y arrivant, il quitte la main de la dame. Cette figure, qui exige le temps de quatre mesures, se répète aussi pour former la *Chaîne anglaise* en-

tière, qui exige huit mesures avant que chaque danseuse soit retournée à sa place.

A la *Demi-queue de chat*, chacun des danseurs des deux couples donne la main gauche à sa dame et va obliquement à droite pour changer de place.

En arrivant à la place de l'autre couple, on se quitte la main. Cette figure exige quatre mesures. Pour retourner à leurs places primitives, les deux couples exécutent la *Demi-chaîne anglaise* comme le n° 1 du *Pantalon*. Les autres couples font de même.

Pour l'*Eté* ou *Avant-deux*, un cavalier et la dame vis-à-vis marchent en avant et en arrière, ou

En Avant-deux pendant quatre mesures. Le cavalier et la dame traversent ensuite et changent de place, de droite à gauche, pendant quatre mesures. Le cavalier et la dame chassent à droite et à gauche pendant quatre mesures.

Le cavalier et la dame traversent de nouveau et regagnent leurs places pendant quatre mesures. Le cavalier balance avec sa dame, comme le n° 2 du *Pantalon*. Chaque couple exécute un tour de main, comme le n° 3 du *Pantalon*. Les six autres font de même. Dans l'*Été*, après avoir exécuté un *Avant-deux*, *chassé à droite et à gauche*, il n'y a plus de *Balancé* à la fin. L'habitude seule a introduit le *Balancé* pour le couple qui a dansé la figure. Il commence à balancer au moment où le couple suivant traverse pour regagner sa place, finissant en même temps pendant quatre mesures. Après quoi vient le *Tour de main*.

Pour la *Poule*, le cavalier et la dame vis-à-vis traversent en se donnant la main droite pendant quatre mesures. Les mêmes traversent de nouveau en se donnant la main gauche, qu'ils continuent à tenir en restant l'un à côté de l'autre pendant quatre mesures. Le cavalier et la dame, se tenant toujours la main gauche, présentent maintenant la droite aux autres et tous les quatre balancent ensemble en ligne, pendant quatre mesures. La *Demi-queue de chat* comme le n° 5 du *Pantalon*. Le cavalier et la dame vis-à-vis vont en avant et en

arrière pendant quatre mesures. Le même cavalier et la même dame font *dos à dos*, en tournant l'un autour de l'autre jusqu'à ce qu'ils arrivent à leur place pour balancer. Cette figure exige quatre mesures. Tous les quatre en avant et en arrière, comme dans les *Avant-deux*. Les quatre mêmes danseurs forment la *Demi-chaîne anglaise*, comme le n° 1 du *Pantalon* pour regagner leurs places. Les autres couples font de même.

Dans la *Trénitz*, un cavalier et sa dame se donnent la main, vont en avant et en arrière deux fois, en se quittant la main à la seconde fois, et la dame, traversant, se place alors à la gauche de l'autre cavalier, va en avant et en arrière. Cela exige huit mesures. Un cavalier traverse entre les deux dames, et, chassant en même temps à droite devant elles, ils exécutent tous les trois un nouveau *Traversé* et regagnent leurs places, ce qui exige encore huit mesures. *Balancé quatre*, comme le n° 2 du *Pantalon*. *Tour de main*, comme le n° 3 du *Pantalon*.

Pour la figure appelée *Pastourelle*, un cavalier et sa dame, se donnant la main, vont deux fois en avant, comme dans la *Trénitz*. La dame se place elle-même à la gauche du cavalier vis-à-vis, ce qui exige huit mesures. Le cavalier, qui se trouve alors entre deux dames, donne une main à chacune d'elles et tous les trois vont deux fois en avant, pendant huit mesures. Le même cavalier restant,

qui est seul, va deux fois aussi en avant pendant huit mesures. Le même cavalier se joint au groupe de celui qui se trouve entre les deux dames, présente sa main pour former un *Rond* jusqu'à ce que chacun se retrouve vis-à-vis sa place avec sa danseuse à son côté, quatre mesures. Les mêmes font une *Demi-chaîne anglaise* pour regagner leurs places, comme le n° 1 du *Pantalon*. Les autres danseurs répètent ensuite toute la figure.

La *Finale* comprend deux cavaliers en face; chacun avec sa danseuse, formant un *Chassé-croisé*. Le cavalier fait son *Chassé* à droite, en arrière de sa dame, qui fait en même temps un *Chassé* à gauche en passant devant lui; ils font ensuite un *Demi-balancé* dans l'espace de quatre mesures. Les mêmes cavaliers, avec leurs dames, font de nouveau un *Chassé-croisé* en arrière, le cavalier passant à gauche derrière sa dame, tandis que la dame chasse à droite en passant devant son cavalier. En regagnant leurs places, ils font un *Demi-balancé*, quatre mesures. *En avant-deux*, un cavalier et la dame vis-à-vis, *Traversé*, *Chassé* à droite et à gauche, *Traversé*, *Balancé*, *A vos dames*, *Tour de main*, *Chaîne des dames*, *Demi-queue de chat*, *Demi-chaîne anglaise*. Mêmes figures pour les autres; un *Chassé huit*, qui s'exécute d'une manière analogue au *Chassé-croisé* précédent, termine le quadrille.

Les dames substituent souvent, dans la *Finale*,

le *Moulinet* à la *Chaîne des dames*. En se présentant la main droite, elles tournent en rond au milieu de la danse et font de nouveau le *Moulinet* en arrière en se présentant la main gauche. Les dames, alors, sans se quitter la main gauche, donnent la main droite à leurs cavaliers et balancent pendant quatre mesures. Chaque couple exécute alors le tour de main et reste à sa place.

Voici à présent la théorie très détaillée et très claire du Quadrille français, figure par figure : 1re figure : PANTALON : — Introduction, 8 mesures. Les quatre danseurs changent de places en donnant la main droite à leurs dames pour commencer et en la quittant au milieu du quadrille afin de livrer passage aux deux dames entre eux. Ils reprennent la main gauche de leurs dames et rentrent tous à leurs places en quittant encore la main des dames qui passent à nouveau entre les deux cavaliers. — *Balancé et tour de main,* 8 mesures. Ces deux phrases sont supprimées et remplacées par un salut et une révérence suivis d'un moment de repos. *Chaîne des dames,* 8 mesures. Les deux dames changent de place en se touchant la main droite et tournent par main gauche en main gauche avec le cavalier de vis-à-vis. Elles reprennent leurs Valses, se touchant encore la main droite et tournent main gauche avec leurs cavaliers. *Demi-queue de chat,* 4 mesures. Les deux cavaliers, tenant la main gauche

de leurs dames dans leur main gauche, changent de place en traversant sur la gauche. *Demi-chaîne anglaise*, 4 mesures. Les deux couples reviennent à leurs places en se séparant comme ils l'ont fait au début de la figure. Si le Quadrille est double, cette figure est recommencée par les deux couples placés sur l'autre sens du salon. — 2e figure : ÉTÉ

ou AVANT-DEUX. — Introduction, 8 mesures. *Avant-Deux*, 8 mesures. Un cavalier et la dame de vis-à-vis s'avancent et reculent deux fois. *Traversé*, 4 mesures. Tous deux changent de places. *Avant-Deux*, quatre mesures. L'un et l'autre avancent et reculent une fois. *Traversé*, 4 mesures. Ils reviennent à leurs places. *Balancé et Tour de main*, 8 mesures. Cette phrase est remplacée par un salut et une révérence du cavalier avec sa dame. Le second cavalier et la seconde

dame recommencent les mêmes mouvements. Lorsque le quadrille est double, la figure est reprise de l'autre côté. 3e figure : La POULE. — Introduction, 8 mesures. Traversé le premier cavalier et la dame ayant commencé la seconde figure. *Traversé*, 4 mesures. Ils changent de places. *Chaîne et balancé*, 8 mesures. Ils reviennent et, en passant l'un à côté de l'autre, se tiennent par la main gauche et offrent la main droite à leurs partenaires. Ils font quelques pas sur place. *Demi-queue de chat*, 4 mesures. Les deux couples changent de place, le premier couple prenant la place de son vis-à-vis. *En avant-deux*, 8 mesures. Le cavalier et la dame ayant commencé la figure avancent et reculent deux fois. *En avant-quatre*, 4 mesures. Les deux couples avancent et reculent une fois. *Demi-chaîne anglaise*, 4 mesures. Les deux couples reviennent à leurs places primitives en quittant la main de leurs dames au milieu du Quadrille. Même figure pour le second cavalier avec la seconde dame, et de même pour les deux autres couples si le quatrième est double. 4e figure : La PASTOURELLE. — Introduction, 8 mesures. *En avant-deux*, 8 mesures. Le cavalier parti le premier à la seconde figure avance et recule avec elle, puis la conduit au cavalier de vis-à-vis et recule seul à sa place. *En avant-trois*, 8 mesures. Ce cavalier avance, recule avec les deux dames à lui confiées, avance une seconde fois et

les conduit au premier cavalier. *Rond*, 4 mesures. Les deux couples changent de places en tournant. *Demi-chaîne anglaise*, 4 mesures. Les deux couples reprennent leurs places primitives en se séparant au milieu, afin que les deux dames passent entre les deux cavaliers. Le second couple reprend la même figure et suit après les deux autres si le Quadrille est double.

Le solo du premier cavalier, que l'on dansait jadis, a disparu pour faire place, avantageusement, à notre avis, au second *En avant-trois*. Depuis quelque temps, des danseurs expérimentés ont adopté un mouvement assez gracieux : le cavalier qui conduit sa dame ou les dames au danseur de vis-à-vis les fait tourner sur elles-mêmes avant de s'en séparer pour reculer. Souvent on continue le *Rond* jusqu'à ce que chaque couple soit revenu à sa première place ; la *Demi-chaîne anglaise* fait alors place à la seconde partie du second.

La première figure du Quadrille, qui devint le *Pantalon* à l'avènement du roi-bourgeois Louis-Philippe, fut inventée par un artiste de l'Opéra, nous apprend M. Desrat. Il s'appelait Vincent, était le fils du célèbre violoniste et le violon répétiteur de Marie Taglioni. Il avait conduit les bals de la cour ; mais comme, avec la marche des temps révolutionnaires, on avait jugé à propos de remplacer, même aux plus aristocratiques réunions, la culotte courte par le pantalon, Vincent

s'empara vivement de l'occasion pour donner ce nom à la première figure qu'il joua devant Sa Majesté fils de Philippe-Egalité. La seconde figure du Quadrille : *Eté*, est également de Vincent. Les *En avant-deux* étaient exécutés avec un *Chassé en avant, jeté et assemblé*, et ces pas réunis étaient appelés couramment : *Pas d'été*. C'est Vincent qui leur enleva le mot *pas*. La *Poule*, qui est la troisième figure du Quadrille, est encore du même Vincent. Il avait composé un air de Danse dans lequel la musique imitait le chant de la poule au moment où les danseurs, placés en ligne, exécutaient le *balancé à droite et à gauche*. La *Trénitz* prend son nom de celui qui l'inventa, cet élégant danseur qui mourut fou de gloire. La musique en est de Julien, l'auteur de *Rosita*, une de nos Valses les plus entraînantes. La *Pastourelle* a pris son nom à une adorable romance qui fut très populaire vers la fin du premier Empire et qui s'appelait *Gentille Pastourelle*. La musique est due à Collinet. Quant à la *Finale*, le mot qui la qualifie dit tout de suite son emploi et ce qu'elle est.

A part le Quadrille français proprement dit dont nous venons de donner la théorie, d'autres ont été dansés un peu partout, voire même édités. Parmi ceux-là, il convient de citer le *Quadrille russe*, le *Quadrille des dames*, le *Quadrille des Lanciers* et le *Quadrille américain*. Nous en parlerons tout à l'heure. Terminons-en tout de suite

avec la *Finale* du Quadrille français qui a subi de nombreuses modifications intéressantes à connaître pour les danseurs et que M. Desrat nous donne avec sa science et sa vérité ordinaires. Cette cinquième et dernière figure a eu jusqu'ici cinq nouvelles manières qui se dansent tous les jours, soit dans nos bals de société, soit dans nos bals publics. Ce sont : 1° La Boulangère ; 2° Le Chassé-Croisé ; 3° Finale avec l'En avant général ; 4° Galop ou Saint-Simonienne ; 5° La Corbeille. Voici la théorie de chacune de ces *Finales* dernier genre :

La Boulangère s'exécute ainsi : Introduction : 8 mesures. — Quant au nombre de mesures suivantes, dit M. Desrat, et il a raison, il n'est pas possible au professeur de l'indiquer, par l'excellente raison que les danseurs répètent la Danse autant que bon leur semble et que l'orchestre ne s'arrête qu'au moment où les danseurs restent immobiles à leurs places, avant d'aller reconduire leurs dames. On peut quand même, ajoute le maître, indiquer le nombre de mesures qui devrait être obligatoire. *Rond* et *En avant général :* 8 mesures. — Tous les danseurs, en se donnant la main, forment un *Rond*, avancent et reculent. Chaque cavalier prend à la taille la dame de gauche, tourne avec elle et la quitte à sa droite. Nouveau *Rond* et *En avant général.* Les cavaliers prennent la nouvelle dame de gauche, tournent

avec elle et la quittent à leur droite. Nouveau *Rond*, nouvel *En avant*, et ainsi de suite jusqu'à ce que les cavaliers aient tourné avec toutes les dames et aient retrouvé la leur. *Rond* et *En avant général* pour terminer. CHASSÉ-CROISÉ. — Introduction, 8 mesures. Les deux couples exécutent en même temps le *Chassé-croisé*, c'est-à-dire les cavaliers se dirigeant quatre pas sur leur droite, derrière leurs dames, et celles-ci inversement sur leur gauche devant leurs cavaliers. Second *Chassé-croisé* opposé au premier pour reprendre ses places. La seconde figure, l'*Eté*, est alors recommencée par le premier cavalier et la première dame. Quand ils l'ont terminée, les deux couples exécutent un nouveau *Chassé-croisé*. Le second cavalier et la seconde dame reprennent la seconde figure et un troisième *Chassé-croisé* la termine. Même figure pour l'autre côté, si le Quadrille est double.

FINALE AVEC L'EN AVANT GÉNÉRAL. — Cette figure, réservée surtout aux bals officiels ou aux grandes cérémonies, consiste à remplacer le *Chassé-croisé* par un *En avant général* fait par tous les couples en même temps. Elle est principalement exécutée quand tous les Quadrilles sont établis sur deux lignes parallèlement, donc quand le Quadrille est simple. La seconde figure revient après le premier pas en avant, elle est continuée après le second et terminée après le troisième.

GALOP OU SAINT-SIMONIENNE. — Introduction, 8

mesures ; *Galop*, 8 mesures. Les cavaliers prennent leurs dames à la taille par le bras droit et changent de places avec le vis-à-vis en faisant huit pas de *Galop* ou huit *Chassés* continus du même pied : le gauche pour eux, le droit pour leurs dames. Ils reviennent avec les mêmes pas à leurs places. *En avant-quatre*, 4 mesures. Les deux couples avancent et reculent ensemble. *En avant-quatre et changement de dames*, 4 mesures. Les deux couples avancent et les deux cavaliers échangent leurs dames. *Chaîne des dames*, 8 mesures. Les deux dames traversent, en se touchant la main droite, au milieu du quadrille pour changer de cavalier et reviennent à leurs places. *En avant-quatre*, 4 mesures. Les cavaliers, prenant les dames à la taille, avancent et reculent avec elles. *Retour à ses dames*, 4 mesures. Les deux cavaliers traversent pour revenir à leurs premières places. Cette figure est répétée deux fois, et, le plus souvent, par un *Galop* prolongé autour de la salle de bal. La Corbeille. — Introduction, 8 mesures. *Rond* à droite et à gauche, 8 mesures. Les deux couples forment un *Rond* en se tenant par les mains, tournent sur la droite, puis sur la gauche, *Corbeille de dames*, 4 mesures. Les dames forment un *Rond* au milieu du Quadrille, faisant face à leurs cavaliers. Elles tournent sur la gauche en rond. *Tour de main*, 4 mesures. Chacune fait un *Tour de main* avec son cavalier pour revenir près de lui à sa place. *Rond*,

8 mesures. Les danseurs se tenant par la main forment un second *Rond* tournant à droite et à gauche. *Corbeille de cavaliers*, 4 mesures. Les cavaliers se placent en rond vis-à-vis de leurs dames. *Rond des cavaliers*, 4 mesures. Ils tournent en rond sur la droite. *Tour de main*, 4 mesures. Les cavaliers tournent avec leurs dames pour les ramener à leurs places primitives. Un *Rond général* termine cette figure.

Le QUADRILLE AMÉRICAIN ne date que d'une vingtaine d'années et il acquit tout de suite un immense succès dès que le professeur Desrat et l'éditeur Le Bailly le lancèrent dans le public. En voici la théorie : 1re figure : LA PROMENADE. — Les quatre couples sont placés comme dans le Quadrille français, c'est-à-dire deux couples dans la longueur et deux dans la largeur du salon. Les quatre cavaliers, conduisant leurs dames par le bras droit, font une *Promenade* circulaire et s'arrêtent quand ils sont revenus à leurs places primitives. Les quatre dames font la *Chaîne des dames double*, (1) par main droite et main gauche. Une

(1) On appelle *chaîne* l'action de se tenir les mains droite et gauche entre cavaliers et dames, ou entre cavaliers seuls ou dames seules. C'est une *grande chaîne* quand un nombre de danseurs et de danseuses indéterminé se donnent la main en sens inverse les uns des autres. La *Chaîne des dames* est formée par deux dames se donnant la main droite avant d'aller tourner par la main gauche avec un cavalier. La *Chaîne* est double quand elle est faite par quatre personnes dont deux sont placées en sens différent des deux autres. Dans ce cas, cette *chaîne* s'appelle aussi *moulinet*.

seconde *Promenade* et une seconde *Chaîne des dames* terminent cette figure. 2e figure : Les Moulinets. — Les quatre couples forment un premier *Rond* en se donnant les mains et tournent sur leur droite, puis une seconde fois sur leur gauche. Les cavaliers, donnant ensuite le bras droit au bras gauche de leurs dames, se tiennent tous les quatre par la main gauche et tournent sur la droite en changeant de dames quatre fois, jusqu'à ce qu'ils aient repris la leur. Les mêmes mouvements sont recommencés en plaçant les dames au centre. Elles se tiennent par la main droite et ce second *Moulinet* tourne en sens inverse du premier. Les cavaliers reculent en tournant pour changer de dames et la figure est terminée quand, après avoir rompu le *Moulinet*, en quittant les mains, chaque couple se retrouve à sa place. 3e figure : Les chevaux de bois. — Les quatre dames tournent en rond au centre du Quadrille sur leur droite. Les cavaliers tournent en rond sur leur gauche autour des dames. Les cavaliers forment un *Moulinet* et prennent leurs dames à la taille avec leur bras droit. Ils changent alternativement de dames en tournant en arrière sur leur droite. On répète souvent plusieurs fois ce *Moulinet* avec changement de dames. 4e figure. — Celle-ci est interprétée de différents façons. Citons-en quelques-unes : 1° La *Passe*. — Un couple élève les bras et les trois autres tournent en passant dessous. Un second couple élève

également les bras, les autres passent dessous, ainsi de suite jusqu'à ce que les quatre aient fait passer les danseurs sous leurs bras; 2° La *Double Pastourelle.* — Deux couples placés vis-à-vis l'un de l'autre avancent, reculent, et les cavaliers conduisent leurs dames au cavalier de droite pour revenir seuls à leurs places. *En avant-trois* des deux autres couples. Les deux premiers cavaliers avancent et font un tour rapidement après lequel ils donnent la main aux dames de droite et de gauche. Ils reculent, puis avancent, et les deux seconds cavaliers s'avancent et tournent rapidement en se donnant les mains; un *Rond* général termine la figure. Les deux seconds couples recommencent les mêmes mouvements suivis par les deux premiers; 3° La *Corbeille.* — Les quatre dames forment un *Rond* au centre du Quadrille, faisant face à leurs danseurs; elles tournent à droite pendant que les cavaliers tournent à gauche. *Rond général* sur la même ligne circulaire. *Tour à la taille* par chaque couple et *retour en places.* Les cavaliers remplacent les dames au centre et tournent en rond sur la gauche pendant que les dames tournent à droite. *Tour à la taille* et *retour en places* pour finir; 4° La *Farandole.* — Cette figure est très souvent exécutée à la 4e au lieu de l'être à la 5e. Tous les quadrilles se réunissent en un seul en se donnant les mains. Un premier cavalier entraîne tous les couples qui doivent passer

sous les bras élevés du cavalier et de la dame placée à sa gauche.

5e figure. — La Corbeille et les Chevaux de bois. — Les quatre dames forment un premier *Rond*, tournant le dos à leurs cavaliers qui forment un second rond autour d'elles. Les deux *Ronds* tournent dans le même sens une fois à droite, une fois à gauche. Les cavaliers, en élevant les bras, embrassent le *Rond* des dames dans le leur et les danseurs tournent à droite, puis à gauche.

Les cavaliers élèvent les bras afin de délivrer les dames, lesquelles se trouvent en dehors. Elles lèvent les mains pour enchaîner les cavaliers. Les deux *Ronds* tournent à droite et à gauche; puis, chaque cavalier, prenant la taille de sa dame, recommence le *Moulinet* avec changement de dames. Ces dernières font un second *Moulinet* en se tenant par la main droite et font avancer les cavaliers pour changer de dames.

Le Quadrille russe se danse par deux couples et est composé de cinq figures. 1re figure : Les deux couples avancent en se donnant la main gauche. Chaque cavalier croise la main droite avec la dame de vis-à-vis. Les deux couples forment un cercle, le développent un peu en conservant les mains croisées (4 mesures). Les deux cavaliers traversent avec la dame de vis-à-vis, en se tenant toujours par la main droite (4 mesures). *Balancé* : quatre temps à droite et quatre à gauche pendant

quatre mesures. *Demi-holubiec* (1) (4 mesures). Les cavaliers placent les dames en les tenant bras droit et tournent huit temps, deux tours sur place; le cavalier en arrière du pied gauche et la dame en avant du droit (4 mesures). Cette figure se joue une fois. 2e figure : Le cavalier et la dame de vis-à-vis sont en avant (2 mesures). Ils tournent main droite (2 mesures), et tournent une seconde fois main gauche (2 mesures). Le cavalier prend de sa main droite la même dame par la main gauche et la conduit à la place de sa dame (2 mesures). Il prend ensuite cette dame de la même main pour la conduire au cavalier de vis-à-vis (2 mesures). Le cavalier revient près de sa dame qu'il a placée la première (4 mesures). Les deux couples font un

(1) Le mot « holubiec » est, d'après M. Desrat, un terme de Danse employé dans la théorie de la Mazourka russe et polonaise pour qualifier le tour sur place précédant ou terminant les figures. Après ou avant chaque figure, le cavalier prend de son bras droit la taille de sa dame et tourne sur place avec elle. Il change rapidement de bras en faisant passer sa dame devant lui et tourne en arrière par le pied droit. Les pas de l' « holubiec » se composent des mouvements suivants, exécutés par le pied gauche pour le cavalier et le droit pour la dame aux premiers temps et inversement de l'autre pied pour les seconds, c'est-à-dire quand le cavalier a changé sa dame de bras pour tourner en arrière : Sur une mesure en trois temps. — 1er temps. Élever le pied droit à la quatrième position en l'air et laisser retomber à la troisième position derrière le pied gauche. 2e temps. — Rester plié sur les deux genoux. 3e temps. — Relever le pied droit et étendre la jambe en la maintenant tendue. On recommence le pas avec le même pied, que l'on fait retomber à la troisième position devant.

Demi-holubiec (4 mesures). Le premier cavalier recommence la même figure avec sa dame, qui se trouve vis-à-vis. Les deux dames ont alors repris leurs places (16 mesures). Le second cavalier et la dame de vis-à-vis répètent la même figure jouée deux fois. 3e figure : Le premier couple va en avant main gauche en main gauche. En avançant près du couple vis-à-vis, il fait passer sa dame à gauche, et, sans lui quitter la main, prend en sa main droite la main droite de la dame de vis-à-vis (4 mesures). *Balancé à trois*, en se tenant toujours les mains, à droite pendant quatre mesures, et à gauche aussi. Les dames croisent dessus les mains qu'elles ont libres et tournent à trois un tour entier (4 mesures). Les dames quittent les mains qu'elles ont croisées et le cavalier leur fait faire un tour en dehors. A la fin de ce tour, la dame du cavalier faisant la figure doit se trouver devant lui et l'autre dame à sa droite. Le cavalier resté seul vient se placer devant sa dame (4 mesures). Les deux cavaliers prennent leurs dames par les deux mains, sans les croiser, font un *Chassé ouvert*, c'est-à-dire qu'ils s'éloignent l'un de l'autre sur le côté (2 mesures). Tous se font face et reviennent se placer comme ils l'étaient avant le *Chassé ouvert* (2 mesures). *Chaîne double* en donnant main droite et main gauche, et, à la fin de cette *Chaîne*, chaque couple reprend sa place (8 mesures).

La même figure est répétée par le couple de vis-à-

vis et jouée deux fois. 4e figure : Le premier cavalier prend de sa main droite la main gauche de sa dame et va rejoindre le couple de vis-à-vis; ils se placent en rond (4 mesures). Tous les quatre reviennent en arrière à la place du premier couple (4 mesures). Ils forment un *Moulinet* main gauche et tournent un demi-tour. Le premier couple s'ouvre pour laisser passer le second à sa place ordinaire, pendant que le premier cavalier tourne un demi-tour main gauche en main gauche de sa dame, pour rentrer également à sa place (8 mesures). *Balancé à droite* (4 temps) et à gauche (4 temps). *Demi-holubiec* (4 mesures). La même figure est recommencée par le second couple et jouée deux fois. 5e figure : *Chaîne des dames. Ronde.* Les dames se donnent la main droite et tournent un tour au milieu du quadrille (4 mesures). Les danseurs répètent cette première partie de la figure (16 mesures). Les dames recommencent la *Chaîne ronde* (8 mesures). Elles font ensuite la deuxième partie de la première figure (16 mesures). — *Marche.* — *Coda.* Les deux couples, en se donnant la main, s'avancent vis-à-vis l'un de l'autre (4 mesures); *Moulinet* main droite, un tour entier (4 mesures); retour en places (4 mesures). Les deux couples se tournent le dos, un *Demi-holubiec* (4 mesures). *Révérences* pour finir.

Le QUADRILLE DES DAMES a été créé en 1860,

par M. Périn, professeur de Danse. Il se compose de cinq figures et est dansé par quatre couples dont un prend le nom de couple conducteur et le n° 1. Le vis-à-vis prend le n° 2, le couple de droite le n° 3, celui de gauche le n° 4. 1re figure : Les couples

nos 1 et 2 traversent par une *Demi-chaîne anglaise*. Les quatre dames balancent avec les cavaliers qui se trouvent à leur droite. Même figure pour revenir à sa place. Les quatre dames avancent ensuite au milieu du quadrille et se font la révérence. Elles retournent ensuite à leurs places par la gauche. Les couples 3 et 4 font la même figure, à l'exception de la révérence des dames qui ne se répète pas. 2e figure : Le cavalier no 1 fait avec la dame no 2 un tour de main à gauche; un tour de main gauche avec la dame no 4 pour revenir à sa place. Chaque dame, ayant tourné avec le cavalier, tourne de l'autre côté avec son partenaire. Les cavaliers et les dames, étant placés en face l'un de l'autre et se donnant la main gauche, gagnent le milieu du Quadrille par quatre pas de côté et retournent à leurs places par quatre autres pas. On fait un tour entier sur place sans se quitter les mains. Les cavaliers nos 2, 3, 4 font la même figure qui est jouée quatre fois. 3e figure : Les couples 1 et 2 vont trouver le couple de droite; les cavaliers prennent la dame qu'ils ont devant eux par les deux mains, font un *Chassé ouvert*, c'est-à-dire qu'ils s'éloignent l'un de l'autre, et, par un demi-tour fait avec la dame, se placent ainsi : le 1er cavalier en face du 3e, le 2e en face du 4e. Les quatre couples forment un carré par une chaîne continue des dames; en avant-huit de chaque côté et croisé huit. Les cavaliers nos 1 et 2

prennent de la main gauche la main droite de la dame de vis-à-vis et changent de places, tandis que les cavaliers nos 3 et 4 font un tour de main à leurs places. Les couples nos 3 et 4 font la même figure qui est dansée quatre fois. 4e figure : Les dames nos 1 et 2 avancent au milieu du quadrille et se donnent la main gauche; la dame no 3 vient donner la main droite à la dame no 1, en même temps que la dame no 4 donne aussi la main à la dame no 2. Les quatre dames se tenant par la main font quatre *Balancés*; les dames nos 1 et 2 se quittent les mains, et, deux par deux, font un tour sur elles-mêmes; elles recommencent les balancés. Les dames nos 3 et 4 font un à-droite et un à-gauche, *Balancés* avec leurs cavaliers, tandis que les dames nos 1 et 2 le font avec leurs vis-à-vis d'elles. Les dames nos 1 et 2 recommencent la figure pour retrouver leurs places. Les dames nos 3 et 4 font après le même mouvement et la figure est dansée quatre fois. 5e figure : Les couples nos 1 et 2 vont en avant et en arrière pendant que ceux de la contre-partie se séparent pour aller sur les côtés et revenir à leurs places; les couples de contre-partie font à leur tour en avant et en arrière, tandis que les autres se séparent; *Tour de main général*. Les couples nos 1 et 2 avancent de nouveau; chaque cavalier prend la dame de son partenaire et fait à gauche les *Tiroirs* avec les autres couples. On revient à ses places pendant que les deux

couples, qui se sont avancés, font un demi-tour terminé à la place l'un de l'autre. Les quatre dames en avant et en arrière font un *Demi-moulinet* de la main droite terminé au cavalier partenaire. Une seconde fois la figure des *Tiroirs* et du *Rond* avec les dames partenaires est répétée. La figure recommence entièrement pour que les dames retournent toutes à leurs cavaliers. Les couples nos 3 et 4 font la même figure, et ce sont ces couples qui avancent à leur tour pendant que les couples nos 1 et 2 vont sur les côtés. *Coda* : *Chassé-croisé huit*, *Tour de main droite* avec la dame de gauche; revenir à la place de sa dame. Même figure pour reprendre ses places. Saluts et révérences. Cette figure se danse quatre fois et le *Coda* pour finir.

Le Quadrille des Lanciers nous vient des Anglais. Dès son apparition en France, peu avant les désastreux événements de 1870-71, il fut tout de suite l'objet de l'accueil le plus flatteur et la cinquième figure, notamment, devint si populaire que l'air en fut bientôt « seriné » par tous les orgues de Barbarie.

Que l'on prenne, pour décrire la théorie de cette Danse, pour dépeindre la façon de l'interpréter, pour la faire comprendre pratiquement de ceux qui, ne la connaissant pas, voudraient l'apprendre, que l'on prenne, disons-nous, les théories indiquées par Blasis, Desrat, Boizot, Giraudet, Gawlikawski, F. Paul, et *tutti quanti*,

le résultat sera toujours le même pour le lecteur ou pour l'élève danseur, par la raison qu'il n'y a qu'une bonne manière de danser le *Quadrille des Lanciers* et que tous les professeurs, malgré leurs apparentes querelles ou rivalités, sont au fond d'accord sur ce point. Voici donc cette théorie, prise, croyons-nous, à la satisfaction de tous.

Le *Quadrille des Lanciers* comprend cinq figures. Il est dansé par quatre couples placés par deux sur deux sens différents de la salle où il a lieu. Les figures en sont répétées quatre fois, tantôt par un couple, tantôt par un cavalier avec la dame de vis-à-vis alternativement. 1re figure : Les Tiroirs. — Un cavalier et la dame de vis-à-vis avancent et reculent, se donnent les mains pour faire un tour de mains et reviennent à leurs places.

Les deux couples traversent pour changer de places et y reviennent. Pendant ce *Traversé*, les cavaliers quittent la main de leurs dames afin que ces dernières puissent passer au milieu d'eux ; puis, les quatre cavaliers se saluent deux fois avec la dame placée à leur gauche et font un tour de main avec elle, pour terminer chaque couple à sa place. Le second cavalier recommence la même figure, puis après lui les deux autres. 2e figure : Les Lignes. — Le premier cavalier, donnant la main droite à sa dame, avance et recule avec elle, avance à nouveau et place sa dame devant lui. Salut des deux danseurs. Ils font un

Chassé-croisé à droite et à gauche, le cavalier marchant sur sa droite, derrière sa dame qui, elle, marche devant lui sur sa gauche. Second *Chassé-croisé* en sens inverse et *Tour des deux mains* pour revenir à ses places. Les couples placés de l'autre côté se séparent, afin de former deux lignes de quatre sur le côté où la figure a été commencée. En se séparant, les deux cavaliers donnent la main gauche à la dame placée à leur gauche, et les deux dames la main droite au cavalier placé à leur droite. *En avant-huit* et en arrière pour les deux lignes vis-à-vis et *Tour de main* de chaque cavalier avec sa dame pour retourner chacun à sa place. Les trois autres couples continuent la figure alternativement. Pour la troisième et quatrième fois, les deux lignes sont donc formées sur le sens opposé à celui des deux premières fois, car la figure est reprise en second lieu par le couple placé en face de celui qui est parti premier. 3e figure : Les Moulinets. — Le premier cavalier avance avec la dame de vis-à-vis et tous deux reculent. Ils avancent une seconde fois et se saluent lentement. Le cavalier recule à sa place, pendant que les quatre dames se donnent au centre les mains droites pour former un moulinet. Elles tournent et s'arrêtent en donnant la main gauche au cavalier placé primitivement devant elles, tournent avec ce cavalier, puis se donnent une seconde fois la main droite entre

elles et reviennent tourner avec leurs cavaliers respectifs. Les deuxième, troisième et quatrième cavaliers et dames reprennent l'un après l'autre la même figure. 4e figure : Les Visites. — Les deux premiers couples vont, sur leur droite, saluer les deux autres couples ; ils retournent sur leur gauche pour saluer les deux couples ; ils saluent ainsi les couples une seconde fois, mais du côté opposé à celui sur lequel ils ont commencé. Les quatre couples font un *Chassé-croisé*, les cavaliers sur leur droite derrière leurs dames, et elles sur leur gauche devant leurs cavaliers. Second *Chassé-croisé* en sens inverse et retour en places pour les deux premiers couples dont les deux dames font ensemble la *Chaîne des dames*. Les deux premiers couples recommencent la même figure en adressant leurs premiers saluts aux couples de gauche. Seconds saluts à droite, *Chassé-croisé* deux fois, *Retour en places* et *Chaîne anglaise*. Les deux autres couples rendent les *Visites* et saluts en répétant la figure deux fois. 5e figure : La Grande Chaine. — La *Grande Chaîne* des *Lanciers* forme deux cercles qui opèrent en sens opposé ; l'un composé des cavaliers, l'autre des dames. Se tenant par la main, danseurs et danseuses vont dans une direction opposée et se touchent alternativement la main droite et la main gauche jusqu'à ce que tous les danseurs soient revenus à leurs places. Un salut général inter-

rompt la *Chaîne* au moment où chaque cavalier se rencontre avec sa dame et un second salut général la termine au moment du *Retour en places*. PROMENADE. — Le premier couple s'avance et, faisant demi-tour, se place, en tournant le dos, à la tête de la colonne formée par les trois couples qui sont venus se ranger derrière lui. *Chassé-croisé* des danseurs, à droite pour les cavaliers derrière leurs dames, et à gauche pour les dames devant leurs cavaliers. BALANCÉ. — Les danseurs marquent plusieurs pas sur place; second *Chassé-croisé* en sens inverse du premier. DÉFILÉ. — Les cavaliers, suivant tous le premier, tournent sur leur gauche et défilent jusqu'à ce qu'ils soient arrivés à ce que le premier cavalier devienne le dernier. Les dames font le même mouvement sur leur droite; les deux lignes remontent ensemble, les dames conduites par la main par leurs cavaliers, et s'arrêtent au moment du *Retour aux places* où l'on était avant le *Défilé*. EN AVANT-QUATRE. — Les quatre danseurs et les quatre danseuses forment deux lignes vis-à-vis, avancent, reculent, avancent encore une fois, et chaque cavalier ramène sa dame à sa place en faisant un *Tour de mains* avec elle. La *Chaîne* est recommencée et le second couple préside aux mêmes évolutions. *Chaîne*, puis le troisième couple reprend la figure. *Chaîne*, et le quatrième termine.

LES LANCIERS VALSÉS. — Pour les amateurs de Valse et de Quadrille — ce qui n'était pas offrir un mince régal à nos danseurs — un professeur de Danse français, M. François Paul, a voulu apporter au caractère anglais du Quadrille inventé par nos voisins d'outre-Manche un peu de cette grâce, de cette légèreté, de ce rire qui lui manque beaucoup trop et que l'on nous accorde d'avoir. Il eut donc l'idée de joindre la Valse, si française, à la froide création de John Bull. Si vous joignez au texte une musique de Desormes, vous comprendrez encore mieux tout le charme de la théorie que vous allez lire.

Ce Quadrille valsé s'exécute par quatre couples placés en carré. Un couple prend le n° 1 et son vis-à-vis le n° 3; celui de droite le n° 2 et celui de gauche le n° 4. Les quatre premières figures s'exécutent deux fois, la cinquième quatre fois. Les Valses intercalées dans le Quadrille peuvent être dansées à deux ou à trois temps. On peut aussi employer le *Boston*. Pour danser les *Lanciers valsés*, il n'est pas nécessaire d'avoir, ni dans l'Art, ni dans la Science, ni dans la Pratique de la Danse, un talent émérite, une expérience achevée; mais ce qui est indispensable, c'est savoir diriger sa danseuse.

En voici maintenant la théorie proprement dite :

1re figure : LES TIROIRS. — Le cavalier n° 1 et la dame n° 3 qui lui fait vis-à-vis font un tour en se

donnant la main droite et chacun revient à sa place (4 mesures marchées) ; le cavalier n° 3 fait le même *Tour de main* avec la dame n° 1 (4 mesures marchées). *Les Tiroirs.* — Le cavalier n° 1 va prendre en valsant la place du n° 3 qui se sépare pour le laisser passer ; puis, à son tour, le couple n° 3 passe en valsant entre le couple n° 1 et chacun retrouve alors sa place (16 mesures). *Balancé sur les côtés.* — Chaque cavalier salue la dame placée à gauche ; les dames répondent par une révérence (4 mesures marchées). *Valse sur place.* — Chaque cavalier fait avec la dame qu'il vient de saluer une Valse balancée sur place et chacun finit à sa place (8 mesures valsées). — Même figure pour les couples 2 et 4. — 2e figure : LES LIGNES. — *En avant-quatre.* — Les cavaliers nos 1 et 3, tenant leurs dames par la main, font en avant et en arrière, puis en avant une seconde fois, et, après un salut, ils changent de dames (8 mesures marchées). *Valse en rond.* — Les nouveaux couples ainsi formés valsent en rond au milieu du Quadrille, puis chaque cavalier regagne sa place avec sa nouvelle dame (16 mesures valsées. — A la fin de cette Valse les couples 2 et 4 se séparent et vont se mettre en ligne avec les valseurs. *Les Lignes.* — Les huit danseurs, sur deux lignes se faisant face, font en avant et en arrière (4 mesures marchées). *Valse sur place.* — Chaque cavalier va reprendre sa danseuse qui se trouve

devant lui et retourne à sa place en valsant avec elle (8 mesures valsées). — Même figure pour les couples 2 et 4. 3e figure : Les Moulinets. — Les quatre cavaliers font un tour de *Moulinet* en se donnant la main gauche, puis un *demi-tour* de main droite avec leurs dames qu'ils placent dos à dos dans le milieu du Quadrille. Saluts et révérences prolongés (8 mesures marchées). *Promenade valsée.* — Les quatre couples se suivent pour faire, en valsant et en se dirigeant à droite, le tour du Quadrille; chacun s'arrête lorsqu'il a regagné sa place (16 mesures valsées). — Même figure la seconde fois, mais ce sont les dames qui font le *Moulinet* en se donnant la main droite. Elles font ensuite un *demi-tour* de main gauche avec leurs cavaliers qui se placent alors, pour les saluts, dos à dos. 4e figure : Les Visites. — Chacun des couples 1 et 3 va en visite, d'abord vers le couple placé à sa droite, saluts et révérences, puis se dirigeant à gauche vers l'autre couple, saluts et révérences (8 mesures marchées). *Les Ciseaux.* — Les deux dames de chaque couple se donnent la main droite et changent de places, puis les cavaliers en font autant, et, après un *Moulinet* à quatre par chaque groupe, chaque couple retourne à sa place (8 mesures marchées). *Valse croisée.* — En avant et sans se presser, les couples 2 et 4 font un *Traversé* pour prendre chacun la place de son vis-à-vis. Ces deux couples continuent la Valse en

balançant sur place pour permettre aux autres couples d'exécuter à leur tour le même *Traversé* valsé; puis les quatre couples se suivent, pour faire, en valsant et en se dirigeant à droite, un demi-tour du quadrille qui les ramène à leurs places (16 mesures valsées). — Même figure pour les couples 2 et 4. 5e figure : LA COURONNE. — Les dames et cavaliers, en commençant de la main gauche, font en rond la grande *Chaîne des Lanciers*, jusqu'à la place de leurs vis-à-vis où chaque cavalier doit rencontrer sa danseuse; saluts et révérences. La *Chaîne* se reprend jusqu'à ce que chaque couple ait retrouvé sa place, nouveaux saluts et révérences (16 mesures marchées). *Les Traversés.* — Les couples 1 et 3 traversent en valsant et échangent ainsi leurs places; les couples 2 et 4 exécutent le même mouvement dès que les couples 1 et 3 ont dépassé le milieu du quadrille (8 mesures valsées). *Le grand Moulinet.* — Les quatre cavaliers forment un *Moulinet* en se donnant la main gauche; ils donnent la droite à leur dame qu'ils accompagnent jusqu'à leurs places (8 mesures marchées). *Le Tourbillon.* — Les cavaliers se placent dos à dos dans le centre du Quadrille vis-à-vis de la danseuse dont ils sont éloignés de deux ou trois pas. Le cavalier n° 1 se détache du groupe, salue sa danseuse et tous deux valsent autour des trois cavaliers pour revenir à leurs places. Le cavalier n° 2, puis le cavalier n° 3 exécutent succes-

sivement le même mouvement. Enfin, le dernier couple valse seul au milieu du Quadrille et regagne sa place (32 mesures valsées en tout, soit 8 mesures pour chaque couple). *En avant-quatre.* — Les couples 1 et 3 font *En avant-quatre*, se saluent, et, pendant qu'ils retournent à leurs places, les couples 2 et 4 font le même *En avant quatre* (4 mesures marchées). *Valse sur place.* — Les quatre couples valsent. Même figure pour les autres couples, en commençant chaque fois par la grande *Chaîne des Lanciers.*

Le QUADRILLE MAZOURKA. — Puisque nous venons de voir, grâce à l'excellente idée d'un de nos compatriotes, la Valse française unie en une agréable concorde au plus fameux des Quadrilles anglais, pourquoi ne verrions-nous pas aussi notre élégant et effronté Quadrille français prenant dans ses bras vigoureux la langoureuse et si gracieuse Mazourka russe ?

C'est en 1856 qu'un habile danseur de Lyon, M. Aniel, eut cette excellente idée et qu'il la mit immédiatemeut à exécution.

Cependant, on n'en était pas encore à l'alliance russe ; tant s'en fallait, au contraire, puisque nous sortions à peine de la guerre de Crimée et que la reine Victoria était à l'apogée de sa puissance.

Malgré cela, il n'en est pas moins vrai que cette nouvelle danse, franco-russe, eut immédiatement un énorme succès, aussi bien dans les salons de

Pétersbourg que dans ceux de Paris et qu'un autre auteur, M. Cellarius, s'empressa bientôt de suivre son devancier et de nous doter aussi d'un *Quadrille Mazourka* dont voici la théorie :

Introduction : — Tous les couples forment un grand *Rond* et tournent sur la droite jusqu'à ce qu'ils soient revenus à leurs places. Chaque couple fait un *Holubiec* sur place après avoir brisé le *Rond.* — *1re figure :* — Deux couples commencent la figure dans un sens et deux autres la continuent dans l'autre. *Chaîne anglaise* (8 mesures), aller et revenir. Les cavaliers changent de dames en faisant le pas glissé de la *Mazourka.* Les deux cavaliers prennent chacun la dame près de laquelle ils se trouvent et tournent avec elle en faisant l'*Holubiec* (4 mesures), *Chaîne anglaise,* aller et revenir (8 mesures) ; les deux cavaliers traversent ensuite pour revenir chacun à leur dame avec quatre pas glissés. Chacun des deux cavaliers fait avec sa dame l'*Holubiec* (4 mesures) ; les deux autres couples recommencent la même figure. — *2e figure :* — Les deux cavaliers prennent la main gauche de leurs dames dans leurs mains droites et tournent vis-à-vis d'elles. Ils vont, ainsi placés, en avant et en arrière deux fois (8 mesures), chaque troisième temps doit être marqué d'un coup de talon. Les deux cavaliers changent de places sans quitter leurs dames et font un *Holubiec.* Ils recommencent l'*En avant-*

quatre et en arrière ; ils se tournent de nouveau vis-à-vis de leurs dames pour revenir à leurs places. Chaque couple fait un *holubiec* pour terminer la figure, qui est reprise par les deux autres couples. — *3e figure :* — Les deux cavaliers restent à leurs places pendant que les deux dames traversent ensemble (4 mesures), avec le *Pas de Basque* (1). Les dames reviennent et s'arrêtent au milieu du Quadrille en se donnant la

(1) Le *Pas de Basque* est un temps de Danse que l'on fait entrer souvent dans la *Mazourka*. En ce cas il est dansé par une mesure en trois temps. On le trouve dans nos Contredanses anciennes et dans les modernes ; même celles du règne de Louis-Philippe étaient parfois interprétées avec ce pas et les *Chassés* ou les pas de *bourré* (*a*). Ce pas était très entraînant ; il a été le modèle de la *Rédowa* en France et il est devenu une espèce de *Boston* en Amérique. Le *Pas de Basque* se compose d'un *Rond de jambe* en avant et un *Dégagé ;* il n'est pratiqué que pour avancer ou se diriger de côté. Placé à la troisième position, s'il le danse dans un bal de société, et à la cinquième si c'est au théâtre, le danseur décrit un *Rond* avec le pied droit devant lui pendant que le pied gauche s'avance à la quatrième devant. Il rapproche ensuite le pied droit derrière le pied gauche à la troisième position. Sur le premier mouvement les genoux ont fléchi et sur le second ils sont tendus. Si le pas est fait sur une mesure en trois temps, le *Rond du pied droit* occupe les deux premiers temps de la mesure et le troisième est rempli par le rapprochement du pied contre l'autre.

(*a*) Il ne faut pas confondre le *Pas de Bourré* avec la Danse du même nom mais dont l'orthographe est avec un *e* muet à la fin. La théorie du *Pas de Bourré* comporte les mouvements que voici : Le danseur, placé à la cinquième position, élève le pied droit en abaissant fortement la pointe, puis il le laisse retomber à la cinquième position, derrière la gauche, pendant que ce pied gauche passe à la seconde position de côté. Enfin il rapproche vivement une seconde fois le pied droit derrière le gauche à la cinquième position sur les pointes. Le pas se fait aussi du pied gauche et de la même façon.

main gauche. Chacun des deux cavaliers vient se placer à côté de sa dame et la prend à la taille ; ils tournent tous les quatre en faisant un *Moulinet* (4 mesures). Les danseurs se placent ensuite en *Moulinet* main gauche et tournent à droite (4 mesures) ; les deux dames recommencent le *Traversé* et reviennent s'arrêter au milieu en se donnant la main gauche. Les cavaliers se placent à côté d'elles et tournent en revenant à leurs places avec elles. Un *Holubiec* de chaque couple termine la figure ; reprise pour les autres couples. — 4^e^ *figure :* — Un cavalier, prenant la main droite de sa dame dans sa main gauche, fait un tour de *Promenade* à l'intérieur du Quadrille (6 mesures). *Holubiec* (2 mesures) ; le cavalier recommence l'*Holubiec* et la *Promenade*, mais en faisant avancer sa dame pendant qu'il tourne en arrière (4 mesures). Le cavalier prend ensuite dans sa main gauche la main gauche de la dame de vis-à-vis et les deux dames se donnent les mains derrière le cavalier placé entre elles. Les trois danseurs avancent en se donnant les mains et se placent devant le cavalier de vis-à-vis. Les deux dames élèvent les bras, afin que le cavalier puisse passer dessous. Il frappe en même temps deux coups de talon en battant la mesure. Les quatre danseurs forment ensuite un *Rond*, et, après avoir tourné à droite, reviennent à leurs places. *Holubiec* pour finir et même figure pour les autres

couples. — 5e *figure :* — Les deux couples font une *Chaîne anglaise* pour traverser et revenir à leurs places. Les cavaliers se retournent afin que la main gauche et la leur puissent se trouver placées derrière eux. Ils recommencent la *Chaîne anglaise* et le cavalier donne la main gauche à sa dame au lieu de la droite. Le cavalier, après s'être retourné, passe son bras droit autour de la taille de sa dame et fait avec elle l'*Holubiec.* Cette dernière phrase se répète après le premier et le second *Traversés.* Les quatre danseurs forment un *Rond* au milieu du Quadrille et tournent un *Demi-Rond* à droite, puis un autre à gauche. Ils font la *Chaîne plate* en se donnant main droite, main gauche, etc., jusqu'à ce qu'ils soient revenus près de leurs dames. *Holubiec* pour finir et répétition de la figure pour les autres couples. — *Finale* ou *Coda :* — Les danseurs forment un grand *Rond* et tournent à droite puis à gauche. Ils donnent plusieurs coups de talon en brisant le *Rond.* Ils font tous ensemble la *Grande chaîne plate,* comme dans le Quadrille des *Lanciers,* main droite, main gauche, etc., et l'on termine par un *Holubiec* de chaque couple.

DANSES ÉTRANGÈRES

LA DANSE AUX INDES

LES BAYADÈRES

Les Danses hindoues, que l'on désigne communément par le nom portugais de *Bayadères*, s'appellent dans le pays *devedaschies*, mot qui, en langue sanscrite, vient de *deve*, divinité, et *daschie*, esclave. C'est la dénomination qu'on applique proprement et principalement aux danseuses consacrées au service des temples et des divinités. Dans quelques pays, comme par exemple à Ceylan, à Pégu, à Siam, on les appelle *arambhé*, d'après *Rambhé*, la déesse de la Danse, fille de Soresoutie, déesse de l'Harmonie et de la Musique. Les danseuses portent tous les ans quelques offrandes à la déesse Rambhé, comme à leur mère. La principale occupation des *devedaschies* est de danser devant l'image de la divinité qu'elles servent et de chanter ses louanges, soit dans son temple, soit dans les rues, lorsqu'on porte l'idole dans des processions publiques et solennelles. Il

y a une grande différence entre les danseuses du principal temple et celles qu'on fait appeler pour danser devant les convives aux festins et autres réjouissances. Parmi ces dernières on en trouve de différentes espèces et de différentes classes, telles par exemple que les *nataks*, les *kaans*, les *kouthenies*, les *soutredharies*, etc. Quelques-unes d'entre elles sont libres et vivent en troupe de dix ou d'un plus grand nombre, parcourant ainsi le pays et partageant leurs bénéfices avec les musiciens qui les accompagnent. D'autres sont sous la conduite d'une *daïja*, ou ancienne danseuse, qui s'approprie tout le bénéfice et qui ne donne aux filles de sa troupe que la nourriture et le vêtement. D'autres encore sont les véritables esclaves de ces vieilles duègnes qui se les sont appropriées par achat ou par adoption et les ont fait instruire dans leur art, pour avoir par ce moyen quelques ressources dans leur vieillesse.

Les *devedaschies* se divisent en deux classes supérieures : celles de la première sont au service exclusif des deux principales divinités : Vichnou et Seiba. Brahma, la troisième divinité supérieure, n'a ni temple ni culte ; par conséquent, il n'a besoin ni de prêtres ni de danseuses.

Les *Bayadères* de la première classe demeurent dans l'enceinte du temple de la divinité à laquelle elles sont consacrées et où elles sont instruites dès leur enfance dans la Danse et dans le Chant. On

leur apprend aussi à lire et à écrire, ce qui est rigoureusement interdit aux femmes et aux filles de simples particuliers, car toute femme ayant quelque dignité, quelque considération de sa propre personne, rougirait de posséder ou ces deux talents ou l'un d'eux seulement. Une *Bayadère* de la première classe n'oserait sortir de l'enceinte du temple sans la permission du grand-prêtre; mais, lorsque l'image de la divinité à laquelle le temple est consacré est promenée en procession dans les rues, elles doivent danser et chanter devant elle.

Les *Bayadères* de la seconde classe sont consacrées au service des divinités subalternes, telles que *Kalie*, *Kartisk*, *Lochia*, *Sarasoutie*, *Indro*, etc. Elles n'habitent point dans l'enceinte du temple de leur idole, mais à l'extérieur, où il leur plaît, toutes cependant dans le même lieu, et jouissent, d'ailleurs, d'une entière liberté. Elles peuvent faire à leur gré ce qu'elles veulent et se transporter où bon leur semble, à condition qu'il s'en trouve tous les jours, à une heure marquée, un certain nombre pour le service du temple, et elles doivent toutes, sans exception, se rendre aux processions publiques. Malgré l'entière liberté dont elles jouissent, il leur est défendu de se livrer aux hommes impurs des classes inférieures, aux Européens et aux Mahométans. On comprend donc aisément qu'il est encore bien moins permis aux

danseuses de la première classe d'avoir un commerce secret avec un homme de basse classe. Les peines les plus graves sont édictées contre de pareils délits ; ainsi le *Schaster*, extrait des livres saints, ordonne que lorsqu'un homme de la caste des *Sudders* a connu charnellement une *devedaschie* de la première classe on le châtiera de la plus cruelle des opérations, et lorsqu'il sera guéri de son horrible supplice, on le chassera du pays. De son côté, la *devedaschie* qui aura commis pareille faute aura la tête rasée et lavée avec de l'urine d'âne ; après quoi on lui coupera les lobes des deux oreilles et elle sera fouettée, sur le dos nu, avec des verges, par un *tschandal :* un cordonnier.

Le brahme qui a eu un charnel commerce avec une *devedaschie* de la seconde classe est obligé de se purifier par un bain et de payer une amende pécuniaire ; c'est ce qu'on appelle le *snaan*. Mais, lorsqu'il s'oublie avec une des classes plus inférieures, par exemple des *natak*, des *soulkedraries*, des *kaans*, etc., il faut qu'il se soumette à la grande pénitence : *peraschehut,* laquelle exige beaucoup de dépenses et de difficultés, sinon il est expulsé de sa caste. Si c'est un *pundit,* interprète des lois, qui a commis le délit, on lui imprime le *blogdhouk* sur le front et on le chasse du pays. Cet instrument de torture qui sert à marquer les coupables est en fer et l'estampille représente le sexe féminin.

Ces lois barbares ont toujours été rigoureusement observées dans les contrées de l'Inde qui ne sont soumises ni aux Mahométans ni aux Européens.

Les danseuses qui appartiennent aux temples sont obligées de chanter les louanges, les victoires et les autres faits et gestes des divinités, d'assister à toutes leurs fêtes et de danser devant elles tant dans le temple même qu'à toutes les cérémonies publiques. Elles servent aussi de concubines aux brahmes et à d'autres hommes des castes supérieures, afin d'empêcher que ceux-ci ne se livrent à des danseuses ou à d'autres femmes des basses classes, ce qui leur ferait perdre les droits de leur caste.

C'est dès leur plus tendre enfance que les *Bayadères* sont instruites dans leur profession, avec le consentement de leurs parents. Celles de la première classe sont prises dans la principale caste des *boischés*, et celles de la seconde classe dans les principales branches des *sudders*. Les *tantirbas*, tisserands, qui ont cinq filles, se font un devoir d'en consacrer une à un temple. Il faut qu'une fille dont on veut faire une *Bayadère* possède plusieurs qualités. On demande qu'elle soit jolie et bien faite, qu'elle n'ait aucun défaut corporel, aucune maladie incurable et qu'elle ne soit point marquée de la variole. Il faut encore qu'elle ne soit pas nubile ou qu'elle ait été promise en mariage.

Lorsque des parents veulent confier leur fille à un temple, ils le font connaître au grand-prêtre, lequel se transporte immédiatement chez eux pour examiner l'enfant. S'il trouve qu'elle convient à cet état, on dresse immédiatement le *loguo-porr*, ou traité par lequel le père et la mère renoncent à tous les droits qu'ils ont sur leur fille.

Quelques écrivains ont prétendu que les jeunes *Bayadères* sont obligées de commencer leurs fonctions par se livrer au grand-prêtre du temple qu'elles desservent. Rien n'est moins exact ; au contraire, il est permis à ces danseuses de choisir un amant à leur gré, soit au temple ou ailleurs, pourvu qu'il soit d'une des castes supérieures, ou de garder leur virginité tant que cela leur plaît ainsi, voire toute leur vie. Les danseuses des divinités supérieures, ou les *Bayadères* du second rang, sont, il est vrai, consacrées de la même manière au service du temple et reçoivent la même instruction qu'elles ; mais avec cette différence, que nous avons déjà signalée, qu'elles ne sont pas aussi restreintes que les danseuses de la première classe, puisqu'elles habitent hors du temple. Aussi ne se bornent-elles pas à danser devant les idoles dont le service leur est payé avec du riz et en espèces, mais elles sont encore appelées aux mariages, aux festins, à des fêtes ou des cérémonies quelconques, pour recevoir les personnages de marque, des femmes de distinction à leur arrivée ou à leur

départ, porter des cadeaux ou des fleurs, etc. Tout cela leur donne des moyens d'existence, même un revenu assez considérable et légitimement acquis, et, en même temps, plus de plaisir, d'aise et de liberté que ne peuvent en avoir celles du premier rang.

La façon de se vêtir des *Bayadères* est fort séduisante et bien appropriée pour faire valoir avantageusement une jolie physionomie et une belle taille. Leurs cheveux, noirs comme du jais, prennent l'éclat d'une glace avec l'huile aromatique qu'elles emploient et leur descendent en une grosse et longue tresse jusqu'aux hanches. En plus, elles les ornent de petites plaques d'or, rondes, qu'elles disposent avec un goût tout particulier à des distances égales ; le bout de la tresse est garni d'une houpe de soie et d'or filé. Sur le sommet de la tête brille une *tschormka*, sorte de disque d'or de la grandeur de la paume de la main. Les cheveux sont partagés en deux parties égales sur le front, d'où tombe, le long des tempes, derrière les oreilles, quelques chaînettes d'or dont les bouts vont se perdre dans la grande tresse. Les bords, de même que les bouts de leurs oreilles, sont percés de plusieurs trous dans lesquels, selon leurs moyens, elles mettent des pierres précieuses, des anneaux d'or ou d'autres ornements. Leur nez est également garni parfois d'un anneau d'or épais comme une grosse aiguille et orné d'une pierre fine.

Elles ont aussi l'habitude de se farder, non pas avec du rouge ou du blanc, mais avec une couleur jaune pour lequel elles emploient le *souchet*, espèce de safran, dont elles se frottent le visage, le cou, les bras et les autres parties nues du corps.

Les danseuses hindoues portent aussi sur le front une petite plaque d'or de la dimension de nos anciennes pièces de cinq francs, collée sur la peau avec une gomme appelée *ticas*. Elles se teignent les bords des paupières en noir avec du *tschokko tschaâi*, sorte de composition à base d'antimoine. Le cou est garni de plusieurs *chikols*, chaines d'or, et leur gorge est couverte sur la peau avec une sorte de chemisette appelée *rawké*, à manches fort courtes qui se terminent un peu au-dessus des coudes. Cette chemisette, d'un tissu de lin très fin et très serré, suffit à peine à contenir la poitrine et n'est pas lacée par devant, mais les deux bouts d'en bas sont attachés ensemble sous les seins, par des boutons, de sorte qu'il les enveloppe sans les presser et sert en même temps à les soutenir, car les Hindous sont d'avis que de grands yeux et de petits seins, mais fermes, sont les principales beautés d'une femme. Aussi les danseuses ont-elles grand soin de leur gorge. On trouve des *Bayadères* qui ont la gorge fort belle et qui, pour mieux la conserver, l'enferment dans des formes d'étoffe à jours et couleur chair qu'elles s'attachent sur le dos.

Le corps des danseuses est nu depuis le creux de l'estomac jusqu'au nombril et le bas en est couvert d'une espèce de pantalon étroit qui descend jusque sur la cheville et composé généralement d'une étoffe de soie rayée. Le *pagne* est un morceau d'étoffe de neuf aunes de longueur sur une aune à une aune et demie de largeur environ, dont elles enveloppent à différentes reprises le bas du corps, et cela de manière qu'il forme plusieurs plis par devant, tandis qu'il est fortement serré par derrière contre les reins, afin que l'amateur puisse bien se rendre compte de la forme des hanches et de la valeur des... rondeurs situées un peu au-dessous. Pour que cette sorte de robe, légèrement jetée autour du corps, ne tombe point pendant la Danse, on l'attache sur les hanches avec une ceinture d'argent qui se ferme avec un ressort et par-dessus laquelle pendent les bouts supérieurs de la robe.

Les *Bayadères* portent une sorte de voile d'une étoffe légère et transparente qui, en cachant un peu leur sein, passe par-dessus une de leurs épaules et forment un ornement agréable sur le dos, tandis que les deux bouts en sont passés dans la ceinture. Leurs jambes et leurs bras, ainsi que les doigts des pieds et des mains, sont chargés d'anneaux d'or et d'argent. Elles se peignent le bout des ongles d'une teinture rouge tirée d'une plante appelée *nimdie* ou *lakscha* et elles ornent leur visage de « mouches » bleues.

Les danseuses hindoues aiment beaucoup les fleurs ; aussi ont-elles soin de s'en couvrir de festons quand elles dansent, et il est bien rare qu'elles n'aient pas un bouquet à la main. Une jeune et jolie *Bayadère*, dans toute sa parure, avec ses mouvements aisés et sa démarche ferme, est vraiment une femme enchanteresse et adorable. Sa coiffure simple et élégante, la manière adroite et galante avec laquelle est à moitié cachée une gorge charmante et rendue plus provocatrice encore par cette demi-nudité même, la beauté de ses bras ronds et potelés, les plis artistement disposés de sa robe qui laissent deviner de si belles formes, la pose gracieuse de son voile ; en un mot, toutes les parties de ses vêtements et de ses ornements contribuent à mieux apercevoir et apprécier ses beautés naturelles. Chaque mouvement d'elle a l'aspect le plus agréable, la grâce la plus exquise et son joli minois se présente le plus voluptueusement que l'on puisse se l'imaginer, sans que l'on puisse dire que cette danseuse blesse en rien la morale ou la décence.

Les *Bayadères* ont différentes sortes de Danses : les unes consistent en des mouvements doux et vifs des membres, lesquels sont néanmoins réguliers et très agréables ; d'autres en des pas légers et savants, avec des bonds en l'air ; enfin, des pantomimes expressives, et c'est avec une étonnante précision que ces danseuses savent, en dansant et

en chantant, donner à leur corps des attitudes qui rendent parfaitement une intrigue amoureuse ou quelque autre histoire et même un combat. Elles possèdent souverainement l'art d'exprimer toutes les passions.

Au moment de commencer la Danse, les jeunes *Bayadères* se tiennent rassemblées en groupe, le visage couvert de leur voile; puis, le son monotone du *tourté* (1), se fait entendre. Ensuite part le *nagassarem* (2), au ton mélancolique, que suivent le *carna* (3), le résonnant *talan* (4), le *matalam* (5), le *dool* (6) et les autres instruments, qui ne commencent pas à jouer tous ensemble, mais entonnent les uns après les autres. Enfin, le *chelimbikarem* (7) s'avance derrière les danseuses,

(1) Le *tourté* est une espèce de cornemuse à deux tuyaux, dont l'un, celui dans lequel on souffle, a trois trous; l'autre en a quatre. Le son de cet instrument tient de celui du basson.

(2) Espèce de hautbois dont les sons sont fort tristes et mélancoliques.

(3) Espèce de flûte sans trous.

(4) Deux bassins de cuivre qu'on frappe l'un contre l'autre.

(5) Un long petit tambour, qu'on porte en travers, devant le corps et que l'on ne frappe qu'avec les mains.

(6) Grand et long tambour sur lequel on frappe des deux côtés avec des baguettes.

(7) *Chelimbie*, ou *tal*, est le nom que l'on donne à deux petits bassins ronds un peu moins grands que la paume de la main, dont l'un est d'acier et l'autre de cuivre. C'est de ces deux bassins que le *chelimbikarem*, qui représente notre maître de ballet, indique la mesure et dirige les pas de la Danse, en les accompagnant de ses gestes et de sa voix. Les autres instruments des Hindous sont le *viné*, espèce de guitare avec des cordes de cuivre; le *ravonostrom*, sorte de violon qui doit son

lesquelles découvrent toutes à la fois leur visage et se portent en avant pour former leurs rangs. C'est avec une adresse et un art singulier qu'elles se mêlent ensemble ou dansent deux à deux, en faisant mouvoir leurs yeux, leurs bras, leurs doigts, en un mot toutes les parties de leur corps, avec une convenance admirable et la plus grande expression. Le *chelimbikarem*, qui est sans cesse sur leurs talons, ne se fatigue point à les animer de la voix. Il use de ses deux bassins, tandis que les *dajias*, ou anciennes danseuses, chantent et battent des mains.

C'est notamment dans les assemblées particulières que ces danseuses montrent toute l'étendue de leur art. L'odeur suave des parfums et des fleurs, la vue de tant de beautés qui s'entrelacent avec un art infini, le Chant, la Musique, tout se réunit pour réveiller les passions et pour captiver les sens; et, cependant, elles savent affecter un air si timide, si modeste, qu'on serait tenté de les prendre pour de jeunes vestales. Les *Bayadères* jouent le premier rôle quand il s'agit, ainsi que

nom à Ravon, roi dans l'île de Ceylan, qui en a été l'inventeur. Il y a encore d'autres instruments à cordes de différentes formes, tels que le *junter*, le *bhien*, le *kinner*, le *sirbhien*, l'*ambirtié* et le *rebah*. Le *sirmondel* a vingt-deux cordes, dont quelques-unes de fer et les autres de fil de laiton ou de boyaux. Le nombre des instruments à vent des Hindous est de même fort grand. Ils ont plusieurs espèces de trompettes, de cors, de flûtes, etc., ainsi que diverses sortes de tambours, de cymbales, etc., dont on se sert selon que les différentes circonstances l'exigent.

nous l'avons déjà dit, de rendre hommage à quelqu'un de conséquence, et, quand le *naẓaré* (1) s'adresse à un prince et à tout autre homme puissant, c'est toujours la première *Bayadère* d'une petite troupe de huit ou dix danseuses qui est chargée de cet offre. Elle offre le présent, qui doit toujours être composé d'un nombre impair, par exemple, onze, cent onze, onze cent une roupies, sur un plateau d'argent couvert de feuilles de béthel et de noix d'arecque, et, lorsqu'elle l'a remis avec les formalités prescrites, elle retourne à reculons vers ses camarades ; après quoi commencent la musique et la Danse.

Ne quittons pas ce sujet intéressant des *Bayadères* sans avoir cité quelques lignes d'un auteur qui a fait un excellent ouvrage sur la Danse, M. A. Baron : « C'est au sein des grandes pagodes de l'Asie, avec l'or prodigué aux brahmes par l'aveugle dévotion des peuples, que se sont élevés ces cloîtres de vierges sacrées, ou plutôt, comme dit Raynal : « Ces séminaires de volupté. » Leur origine se perd dans les vieux âges. Vouées au culte des dieux et aux plaisirs de leurs ministres, exercées dès leur enfance à la Musique et à la Danse, à la Poésie, à tous les Arts, révérées des peuples aux yeux de qui la licence est vertu dès que la religion l'autorise, les *Bayadères* ne quittent jamais leurs délicieuses demeures que pour

(1) Hommage, cadeau.

embellir les pompes religieuses et ajouter au luxe des fêtes royales. Un musicien les accompagne ; il est d'ordinaire vieux et difforme, et frappe, en battant la mesure, le lugubre *tam-tam*. Mais le son vivement répété de cet instrument anime les danseuses à un point extraordinaire. Qu'on se peigne ces femmes charmantes, leurs longs cheveux chargés de fleurs et de diamants, leurs yeux noirs où brillent tous les feux du soleil de l'Inde, leurs bras ornés de perles, leur gorge renfermée dans deux étuis d'un bois qlégerue revêt une feuille d'or parsemée de brillants, parure délicate qu'elles quittent et reprennent avec une agilité singulière, qui défend les trésors de leur sein sans les flétrir, qui les couvre sans en cacher ni les palpitations animées ni les voluptueuses ondulations. Leurs Danses n'ont presque toutes qu'un seul objet. Le plan, le dessin, les attitudes, la cadence, tout respire l'amour ; l'amour avec ses désirs, ses langueurs, ses joies enivrantes, voilà le thème de tous leurs ballets. Semblables à ces fameuses courtisanes d'Orient que les historiens nous montrent à Babylone, aux *Almées* d'Égypte dont l'Ecriture nous a conservé le modèle dans la jeune Hérodiade, et qui jamais n'éprouvèrent un refus, les *Bayadères* représentent, demi-nues, toutes les gradations de la volupté, et la molle résistance et les refus agaçants, et les faveurs ménagées, et les soupirs, et les convulsions, et le délire de feu,

jusqu'à ce qu'enfin, les yeux humides et nageant dans une molle langueur, les lèvres sèches, toutes les veines tendues, elles semblent succomber sous le poids du plaisir, ivres et palpitantes : telles sont les *Bayadères.*

M. Jacolliot, auteur d'un livre très documenté sur les *Mœurs et les femmes de l'Extrême-Orient*, a été, au cours d'un long voyage dans les Indes, témoin de deux Danses, l'une de négresses, l'autre de *Bayadères*, fort intéressantes toutes les deux et cadrant à merveille dans notre sujet. Nous les donnons donc à nos lecteurs. L'auteur s'exprime d'abord en ces termes pour la première :

« Nous nous trouvions dans une grande pièce au rez-de-chaussée, formant un carré long et garnie de chaque côté de sophas arabes très bas, mais larges ; une natte de bambous merveilleusement assemblés couvrait le sol, et, aux quatre angles brûlaient, dans de petits réchauds suspendus, des boules de cette poussière de charbon parfumée que l'on est convenu d'appeler « pastilles du sérail ». Au centre de l'appartement, une dizaine de femmes complètement noires se trouvaient accroupies, tenant sur leurs genoux différents instruments de musique, parmi lesquels le tam-tam obligé, un tebouni et une guitare, si toutefois on peut donner ce nom à un rond de bois creusé et muni de trois cordes en métal. A notre approche, elles se levèrent toutes automatiquement, et, sur le signe

d'un vieil Arabe qui paraissait être leur chef, firent un pas en avant et s'inclinèrent jusqu'à terre devant nous. Pour tout vêtement, elles avaient une pièce de soie de l'Inde, bleue, rose, blanche ou jaune, qui, s'enroulant autour des hanches, remontait sur la poitrine pour cacher les seins et se rattachait par derrière à la ceinture.

« La plus jeune de ces femmes pouvait avoir quatorze ans, la plus âgée de seize à dix-sept au plus. Quoique noires et luisantes comme du jais, elles n'avaient aucun des types de la race nègre : leurs cheveux étaient longs et soyeux, leur nez droit et effilé, leur bouche petite, leurs lèvres fraîches et roses comme du corail, leurs yeux aux longs cils et largement fendus étaient si beaux, que jamais femme ne pourrait être laide avec ces yeux-là ; les mains et les pieds étaient exquis de modelé ; quant au corps, dans son contour général, il était à faire pâlir de jalousie les plus beaux types de la statuaire antique.

« Sur un signe du maître, la Danse commença. Rien de plus bizarre et de plus passionné en même temps. Six femmes se détachèrent du groupe en étendant gracieusement les bras au-dessus de leur tête : c'était le salut. Sur un nouveau signe, les quatre musiciennes, accroupies au milieu de la salle, se mirent à frapper en sourdine sur leurs instruments, de façon à ne produire qu'un long murmure cadencé d'un effet étrange, assez sem-

blable à nos trémolos d'orchestre, mais d'un accord plus sauvage. Rien ne saurait rendre l'effet de ces notes, faibles mais rapides, s'échappant des divers instruments comme une pluie de sons mystérieux et bizarres. Parfois, tous ces sons réunis étaient si faibles, quoique distincts, qu'on eût dit le bourdonnement cadencé de plusieurs violons dont les grosses cordes eussent été à peine frôlées par les archets. Pendant cinq minutes au moins, elles restèrent inclinées, immobiles comme des statues, dardant leurs grands yeux noirs sur les nôtres, sans qu'un seul mouvement vînt déceler la vie, sans qu'un muscle de leur corps tressaillît. Que l'on se figure des statues antiques animées à l'âge de quinze ans, les seins nus et palpitants, les épaules polies comme du marbre noir, les hanches largement développées, la taille souple et gracieuse, d'une courbe que la civilisation et le corset n'ont point déformée ; qu'on se figure cet ensemble aussi parfait qu'un statuaire pourrait le rêver à peine voilé par une gaze de soie rose, debout, animées, palpitantes, la bouche provocante et demi-ouverte, les yeux pleins de feu et cependant aussi immobiles que des statues.

« A ce moment, les musiciennes, frappant sur leurs instruments à intervalles inégaux, mais toujours de plus en plus lents, semblaient leur arracher des soupirs. J'allais me lever pour échapper au charme, quand, tout à coup, celle des dan-

seuses qui était à côté de moi se rejeta en arrière par un brusque mouvement; son beau corps se ploya alors insensiblement à la renverse, une des jambes légèrement inclinée comme pour s'agenouiller; les yeux levés au ciel, les bras un peu arrondis et élevés au-dessus de sa tête, elle sembla pendant quelques minutes implorer une grâce qu'on ne lui accordait pas. Ses cinq autres compagnes étaient dans la même posture; c'était magnifique d'ensemble : un corps de ballet n'eût pas été plus correct.

« Enfin, ma danseuse s'approcha de moi à petits pas, dénouant ses longs cheveux, qui, comme une nappe d'eau, inondèrent ses épaules; elle se jeta alors à mes pieds avec un air de désolation admirablement joué, joignant ses mains en suppliante et prenant les poses les plus caressantes et les plus voluptueuses. Après avoir essayé le pouvoir de ses charmes, après avoir essayé de vaincre par le geste et le regard, elle se faisait douce et soumise; après avoir exigé, elle avouait sa défaite et pleurait. N'ayant pu triompher en maîtresse, elle se faisait esclave, elle redevenait femme et essayait de séduire par la grâce et par la beauté.

« Le *tam-tam* roulait en sourdine, interrompu à intervalles égaux par une note plaintive que la guitariste obtenait en pinçant légèrement une des grosses cordes de métal de son instrument. Au même instant, nos danseuses s'éloignèrent de

nous, mais à pas lents et saccadés, portant la main sur leur cœur, les yeux en larmes, les cheveux en désordre et donnant les signes du plus violent désespoir. Puis, tout à coup, comme pour nous laisser d'éternels regrets par le souvenir des beautés que notre insensibilité nous faisait dédaigner, elles s'arrêtèrent subitement à un coup prolongé de *tam-tam*, prirent une pose digne et pleine de majesté blessée, et, dénouant prestement l'écharpe de soie qui leur entourait les hanches, elles se montrèrent à nous dans toute la splendeur de leur nudité. On eût dit six Vénus de marbre noir échappées au ciseau de Praxitèle et descendues du fronton d'un temple, animées par le souffle de quelque moderne Prométhée. Ce ne fut qu'un éclair. Rattachant à la ceinture leur léger vêtement, elles s'approchèrent de nous en souriant et s'accroupirent à nos pieds. »

Voici maintenant ce que dit M. Jacolliot de la *Bayadère :*

« La vraie bayadère, on le conçoit, ne peut danser en public. Devant exalter les sens, qu'elle satisfait après, il lui faut l'ombre et le mystère; il faut qu'elle s'excite par degrés, que sa taille frissonne sur ses hanches, que sa gorge bondisse, que tous ses muscles tressaillent, que son corps se cambre sous l'excitation matérielle d'une extase frénétique. Tantôt elle s'en va à demi courbée, les cheveux épars sur ses épaules nues, rampant sur

sur la natte du salon, tordant ses membres comme une chatte lascive, dardant sur ceux qui la regardent ses grands yeux noirs, avec des éclairs pleins de feu qu'elle sait rendre humides de langueur et de désirs. Tantôt elle envoie ses élans aux cieux, comme une vierge inspirée, dans des poses splendides d'invocation et d'ardeur. Tantôt c'est une folle en délire, se pâmant sous des plaisirs inconnus, comme les filles de Louvain ou les inspirées du cimetière Saint-Médard. Puis à cela succèdent tout à coup les inflexions du corps les plus séduisantes, les plus molles, les plus provocantes, avec des temps d'arrêt sur celles qui font le mieux valoir la cambrure des hanches, la souplesse de la taille et des mouvements et la richesse de l'ensemble.

« Figurez-vous un grand salon, mélangé d'arabesques musulmanes et d'architecture hindoue, où le soleil ne pénètre jamais. Partout une lumière mystérieuse et discrète, et, à dix pas de nous, quatre femmes, âgées à peine de quinze ans, belles comme le sont les races de l'Hymalaya, lascives par tempérament, dont tous les gestes, toutes les attitudes ont été formées dès l'enfance par un maître savant dans l'art d'émouvoir les sens; quatre femmes aux yeux noirs largement fendus, aux longs cils humides, les cheveux épars, la gorge nue, le reste du corps à peine recouvert d'une gaze de soie frangée d'or, venant animer cette obscurité et ce

silence sans les troubler. On eût dit quatre apparitions fantastiques, quatre houris du paradis d'Indra, descendues pour venir révéler aux hommes le secret perdu de la forme la plus pure et de la beauté la plus exquise. Elles se mirent à danser. Prenez les poses les plus gracieuses consacrées par l'art et les tableaux des maîtres, faites-leur succéder des élans de bacchantes enivrées par des libations et de mystérieux parfums; puis représentez-vous ces femmes se traînant à vos genoux, souples et caressantes, l'œil noyé, éperdu de langueur, le sein palpitant d'excitations fiévreuses, les membres tressaillant sous l'action du haschisch, comme aux approches d'une crise nerveuse, et vous aurez une faible idée du spectacle étrange et fascinateur qui se déroulait devant nous. La Danse doit toujours finir, pour ces prêtresses de l'amour, par l'épuisement complet de toutes les forces. Si elles résistent aux premières exaltations, à ces spasmes qu'une longue habitude leur fait se procurer presque à volonté, elles se mettent à tourner sur elles-mêmes

avec une incroyable rapidité, jusqu'à ce que, n'en pouvant plus et prises de vertige, elles tombent anéanties et demi-nues sur la natte du parquet. C'est le moment choisi par les Hindous pour leurs lubriques embrassements. Il faut, pour réveiller leurs appétits, de la chair palpitante et pâmée, des femmes à demi folles d'excitations et toujours inassouvies. »

DANSES ÉGYPTIENNES, PERSANES ET TURQUES

LES ALMÉES

Les *Almées*, danseuses égyptiennes célèbres depuis l'antiquité, ont conservé leur réputation jusqu'à nos jours. On les appelait ordinairement, jadis, des *improvisatrices* ou des almées savantes. Une éducation plus soignée que celle des autres femmes leur avait mérité ce nom. Elles formaient une société célèbre; pour y être reçue, il fallait qu'une jeune fille eût une belle voix, qu'elle possédât bien sa langue, qu'elle en connût les règles et qu'elle pût sur le champ composer et chanter des couplets adaptés aux circonstances. Il n'était point de fêtes sans elles, point de festins dont elles ne fissent l'ornement; on les y plaçait dans une tribune d'où elles chantaient pendant le repas. Elles descendaient ensuite dans le salon et s'y livraient à la Danse. La plupart de ces Danses consistaient en des ballets-pantomimes par lesquels elles représentaient les actions de la vie commune et dont l'amour leur fournissait d'ordinaire le

thème et les scènes. La souplesse de leur corps était inconcevable. On était étonné de la mobilité de leurs traits, auxquels elles donnaient à volonté l'impression convenable aux rôles qu'elles jouaient.

Comme les autres danseuses de leurs pays, les

Almées portaient trop souvent à l'excès les attitudes indécentes dans leurs exercices. Les regards, les gestes, tout parlait, mais d'une façon si expressive qu'il était impossible de se méprendre au sens de ces démonstrations ; dès le commencement de la Danse, elles quittaient avec leurs voiles la pudeur de leur sexe. Une longue robe de soie très légère descendait jusque sur leurs talons. Une riche ceinture la serrait mollement. De longs cheveux noirs, tressés et parfumés, flottaient sur leurs épaules et une chemise transparente comme la gaze voilait

à peine leur sein. A mesure qu'elles se mettaient en mouvement, les formes, les contours de leur corps semblaient se détacher successivement. Le

son de la flûte, des castagnettes, du tambourin et des cymbales réglait leurs pas et pressait ou ralentissait la mesure. Des paroles appropriées à ces sortes de scènes les animaient encore. Elles

paraissaient être en ivresse; c'étaient des bacchantes en délire. C'était alors, qu'oubliant toute retenue, elles s'abandonnaient entièrement au désordre de leurs sens, et c'était alors aussi que le peuple égyptien, peu délicat, et qui n'aimait rien de voilé, redoublait ses applaudissements.

Les *Almées* étaient appelées dans tous les harems. Elles apprenaient aux femmes les airs nouveaux, leur racontaient des histoires amoureuses, déclamaient en leur présence des poèmes d'autant plus intéressants qu'ils offraient le tableau vivant de leurs mœurs; elles les initiaient aux mystères de leur art et les instruisaient à danser les Danses les plus lascives. Ces filles, dont l'esprit était cultivé, avaient une conversation agréable et assistaient sans y faire tache aux cérémonies de mariage, marchant devant la mariée en dansant et en jouant de leurs instruments. Elles se faisaient payer fort cher et n'allaient que chez les grands seigneurs et les gens très riches.

Le peuple avait aussi ses *Almées*; mais ce n'étaient que des filles de seconde ordre, qui s'efforçaient — vainement, le plus souvent — d'imiter les premières. Elles n'avaient ni leur élégance, ni leurs grâces, ni leurs connaissances. On en rencontrait partout en Égypte, les places publiques et les promenades des grandes villes en étaient remplies, mêlées aux *ghawasi* et à la lie de la population.

M. Claude Savary, à qui nous devons de si belles pages sur l'Égypte et à qui nous avons emprunté une partie de ces détails, termine un de ses plus brillants chapitres par ces mots amers mais justes : « Comme la populace a besoin d'images encore plus fortement empreintes, la décence ne me permet pas de dire jusqu'où elles portent la licence de leurs gestes et de leurs postures. Il est impossible de s'en former une idée sans en avoir été témoin. Les *Bayadères* de l'Inde sont des modèles de pudeur en comparaison de ces danseuses égyptiennes dont leurs compatriotes font leurs meilleures délices. »

LES DERVICHES TOURNEURS

La plupart des Danses de l'Orient, celles des Turcs et des Musulmans surtout, sont de bien pauvres comédies, ainsi qu'on va le voir, n'ayant pour tout mérite que leur étrangeté et les difficultés très grandes que présente leur exécution.

Un écrivain anglais, Clarke, dans un livre fort intéressant, dont le premier Empire avait jugé à propos d'interdire la traduction en France, a fait une définition très exacte du caractère distinctif de la danse des Derviches, si fameuse chez les Turcs :

« Lorsque nous fûmes entrés dans la mosquée, nous observâmes douze ou quatorze Derviches qui

se promenaient paisiblement en rond, devant un supérieur, dans un petit espace environné d'une balustrade, au-dessous du dôme du bâtiment. Plusieurs spectateurs étaient placés en dehors de la balustrade. On nous ordonna, selon l'usage, d'ôter nos souliers, et nous allâmes nous réunir à eux dans une autre galerie. Au-dessus de la porte étaient assis deux ou trois musiciens avec des tambourins et des flûtes à la turque. D'abord les Derviches, croisant leurs bras devant leur poitrine et prenant leurs épaules de chaque main, commencèrent à faire des révérences au supérieur, qui se tenait debout, le dos appuyé contre la barrière et faisant face à la porte de la mosquée. Après avoir ainsi passé l'un après l'autre devant lui et terminé leurs salutations, ils se mirent à tourner en rond, d'abord assez doucement, mais ensuite avec une telle agilité que leurs longs vêtements s'étant déployés autour d'eux et participant au mouvement circulaire, ils présentaient l'apparence de plusieurs parapluies ouverts

qui tourneraient sur leurs manches. Dès le commencement, ils avaient dégagé leurs mains de leurs épaules; ils les élevèrent graduellement à la hauteur de leur tête, et la vitesse de leurs pirouettes alla toujours croissant. On les voyait, les bras horizontalement étendus, les yeux fermés et tournant avec une inconcevable rapidité. La musique, accompagnée des voix, servait à les animer, et, pendant ce temps, un vieux Derviche, en pelisse verte, se promenait tranquillement au milieu d'eux avec un maintien assuré, mais exprimant autant d'attention et d'inquiétude que s'il eût dû expirer à la plus légère infraction aux rites de la cérémonie.

« Nous observâmes que tous, dans cette Danse, observaient la même méthode : c'etait de tourner un de leurs pieds et d'en fléchir les orteils en dedans, autant que possible, à chaque mouvement du corps, tandis que l'autre pied conservait la position naturelle. Les plus vieux de ces Derviches paraissaient exécuter cette opération avec si peu de peine et de fatigue, que, malgré la violente agitation de leurs corps, leurs visages étaient ceux d'hommes plongés dans un sommeil tranquille. Les plus jeunes tournaient avec autant d'agilité que les autres ; mais elle paraissait en eux le résultat d'une opération moins mécanique. Cet exercice extraordinaire dura pendant quinze minutes, et l'on peut supposer qu'un tel mouvement ainsi prolongé serait capable d'ôter la vie.

« Nos yeux, fatigués du spectacle de tant d'objets tournant à la fois, commençaient à en souffrir. Tout à coup, sur un signal donné par le maître du ballet, mais inaperçu par les spectateurs, tous les Derviches s'arrêtent au même instant, comme les roues d'une machine dont on suspend le mouvement, et, ce qui est plus extraordinaire, c'est qu'au moment même où ils s'arrêtèrent, ils formaient tous un cercle, tous les visages étaient uniformément fixés vers le centre, toutes les têtes baissées à la fois presque jusqu'à terre, avec la plus parfaite régularité, tous leurs bras étaient croisés sur leur poitrine et leurs épaules dans leurs mains comme auparavant. Nous regardions ces Derviches avec étonnement. Aucun d'eux ne paraissait avoir perdu la respiration ; aucun n'était échauffé le moins du monde, aucun n'avait changé de contenance.

« Après cela, ils se mirent à se promener comme auparavant, dans l'intérieur de la balustrade, et à passer devant le supérieur. Dès qu'ils lui eurent fait les révérences ordinaires, ils recommencèrent à tourner. Ce second exercice dura aussi longtemps que le premier et fut terminé de même. Enfin, ils recommencèrent une troisième fois; mais, comme la Danse se prolongeait et que la musique devenait plus vive et plus animée, la transpiration commença à se manifester sur le visage des Derviches; les vêtements de plusieurs,

auparavant déployés autour d'eux, commencèrent à tomber. Il arriva même quelques accidents ; il y en eut qui se poussèrent l'un contre l'autre. Néanmoins, ils persévèrent jusqu'à ce que les grosses gouttes de sueur qui tombaient de leur corps sur le plancher occasionnèrent une telle moiteur que le froissement de leurs pieds fut entendu de tous les spectateurs. Alors on donna le troisième et dernier signal de repos et la Danse finit. Cette Danse extraordinaire est regardée comme miraculeuse par les Turcs. Leur loi défend toute espèce de danse, et cette cérémonie seule est tellement respectée que, si on tentait de l'abolir, on pourrait exciter une insurrection parmi le peuple. »

Clarke est un bien brave homme, mais il est d'un illogisme bien anglais. Il vient de nous dire, il y a à peine un instant que la Danse des Derviches tourneurs qu'il sort de nous narrer avec beaucoup de brio et de vérité est la seule que les Turcs puissent danser, que « leur loi défend toute

espèce de Danse ». Et voilà que, quelques lignes plus bas, il nous en raconte une autre que les Turcs appellent les *Miracles* ou l'*Exercice du feu* ou *des poignards*.

« Dans celle-ci les Derviches sautent comme nos saltimbanques de places publiques, nos faiseurs de tours de force de fêtes foraines. Ils ont des épées nues autour d'eux, saisissent des fers rouges, les mettent dans leur bouche, les lèchent avec la langue, etc., etc. Tout cela est du « bonniment » connu déjà depuis longtemps de tous les gogos de tous les pays un peu civilisés; mais, ce qui est drôle plus que le reste et moins commun chez nous, c'est ce que l'on pourrait qualifier de leur entrée de ballet.

« Ils commencent par répéter une longue suite de mots en se souriant complaisamment l'un à l'autre ; bientôt leurs sourires deviennent des éclats de rire et ils s'esclaffent avec un tel naturel, une telle franchise, une telle vérité qu'il est impossible de résister à un entraînement, ridicule,

mais qui vous empoigne malgré vous et que l'on en vient à se serrer le ventre, n'en pouvant plus, des larmes vous inondant le visage, au point que c'est à en souffrir. Et il y a à cela un autre danger encore: le rire étant reconnu divin par les Derviches et inspiré par les sentiments sacrés que l'on ressent en répétant le nom des attributs de Dieu, les profanes n'ont pas le droit d'y participer.

C'est aux premiers fondateurs de leur ordre ridicule que les Derviches doivent ces institutions plus ridicules et plus charlatanesques encore. L'origine des simagrées de ces bateleurs est toujours miraculeuse, évidemment; il le faut bien pour les imbéciles qui font vivre ceux qui les bernent. A part les Maulévis, qui eurent pour chef et créateur Djélal-el-Din-Roumi, le célèbre auteur du *Mesnevi,* tous les autres ne sont et n'ont jamais été que de mauvais farceurs et des fainéants dont le seul but n'a toujours été que de vivre sans rien faire, aux dépens des âmes naïves et des esprits simples.

La légende raconte, suivant les interprètes de l'Alcoran, qu'un de ces Derviches, nommé Menelaüs, serait l'inventeur de la première Danse des Musulmans. — A toi, Clarke, qui veux que la Danse soit interdite chez eux, sauf celle des tourneurs! — Et l'on raconte ainsi ce conte à dormir debout que nous ne répétons à nos lecteurs que pour la fidélité et l'exactitude que nous impose notre devoir d'historien impartial.

Un matin, tandis qu'un autre gaillard de son espèce, appelé Hansé, jouait de la flûte devant lui, Menelaüs se serait avisé de commencer une *Pirouette*, et cette *Pirouette* se serait prolongée non pas pendant quinze minutes, comme celle des Derviches ordinaires, faibles imposteurs bons à rien, mais bien pendant *quatorze jours* — vous croyez que c'est suffisant? non! — *et quatorze nuits, et d'une seule haleine, encore!* Vous voyez ça d'ici! Assurément la légende ajoute que Menelaüs ne put pas garder l'équilibre plus longtemps — il y avait de quoi! — et qu'il tomba; mais qu'en même temps il fut ravi d'une extase merveilleuse et qu'il vit des choses telles... qu'on doit en voir quand on a pirouetté quatorze jours et quatorze nuits. Et, pour terminer, il paraîtrait que c'est de cette *Pirouette* prolongée qu'est venue une autre Danse appelée *Danse du Moulinet*.

LA DANSE EN ESPAGNE

L'Espagne est le pays du monde où l'on danse le plus assurément et peut-être le mieux; c'est l'occupation favorite des habitants, leur plaisir de prédilection, leur passion nationale pour ainsi dire. Personne n'a voyagé dans la Péninsule Ibérienne sans avoir constaté ce que nous disons ici, et, depuis l'Antiquité la plus reculée, tous les écrivains sont d'accord sur ce sujet. Les auteurs romains nous ont décrit le *Pas* des danseuses de Cadix, qui ressemblait beaucoup, paraît-il, au *Fandango* et au *Boléro*, ayant déjà les traditionnelles castagnettes. Dès cette époque reculée, la Bétique — l'Andalousie d'aujourd'hui — était considérée comme la terre classique de la Danse, et, actuellement encore, chaque contrée, chaque ville y a sa Danse toute particulière et qui la caractérise à merveille : le *Jaleo* à Xeres, l'*Ole gaditano* à Cadix, la *Rondena* à Ronda, etc. Il ne faudrait pas croire qu'en plein XVI^e^ siècle, alors que l'Inquisition sévissait dans toute son horreur, les Espagnols dansassent moins sous ce régime de terreur qui pesait sur eux; ce serait mal connaître

leur tempérament et leur passion pour la Danse. Les érudits du temps rapprochaient le *Meneo* de la *Crinatura* romaine et le *Zapateado* ou le *Taconeo* du *Lactisma*. Il est certain, en tout cas, que les *Crotalia* de l'Antiquité ne sont autre chose que les castagnettes si chères aux Espagnols. De même on rapproche du *Timpanum* des Anciens le tambour de basque que nous connaissons aujourd'hui. Les Danses des Basques ont été décrites par un auteur espagnol, en langue basque, sur les anciennes Danses du Guipuzcoa et leurs règles. Nous, ne pouvons pas le traduire ici au long quelque intéressant qu'il soit. Disons seulement que l'auteur y expose trente-six Danses en détail, avec le chant et les attitudes. Une des principales est la *Danses des Lances*, exécutée à la fête de Saint-Jean-de-Tolosa, en souvenir de la bataille de

Beotibar, par des hommes maniant des bâtons en guise de lances. Ils s'alignent, chantent et gesticulent vivement. La Danse tient encore une place essentielle dans les cérémonies du pays basque, et, jusque de nos jours, on ouvrait par un bal l'assemblée provinciale de Guipuzcoa. La Danse nationale des Basques est le *Saut basque*, qui comporte de nombreuses variantes.

Lorsque les Maures eurent conquis l'Espagne, ils y apportèrent leurs Danses et leurs mélodies, qui ont conservé jusqu'aujourd'hui beaucoup de leur caractère, notamment dans le sud de la Péninsule. Mais il faut dire aussi que les populations à demi phéniciennes de ces pays avaient déjà des Danses voluptueuses à peu près semblables

à celles qui avaient fait la réputation des femmes de Cadix (Gadès à l'époque) du temps de l'empire romain. On regarde la plupart de ces Danses comme des formes affaiblies de la fameuse *Chica*, cette grande Danse des nègres que l'on trouve partout en Afrique.

On peut distinguer en Espagne deux groupes de Danses; celles du Nord dont le type est donné par les Danses basques, et celles du Midi que l'on fait dériver des Danses mauresques. Parmi les premières il faut citer celle du roi Alphonse que l'on fait remonter au x^e^ siècle et dont l'accompagnement était une romance qui lui a valu son nom. Les jongleurs et ménestrels jouant souvent des airs de Danse ne se bornaient pas à chanter, mais aussi

accompagnaient des Danses. On peut citer, parmi ces Danses du moyen âge en Espagne, qui sont généralement tombées en oubli dès le XVI^e siècle, la *Gibadana*, l'*Allemanda*, venue d'Allemagne, de laquelle nous parlons dans une autre partie de notre ouvrage, et le *Tourdion*, que nous avons aussi traité.

La principale Danse de société des Espagnols, au XVI^e siècle, était la *Pavane* ou *Pava* d'Espagne, Danse solennelle qualifiée par excellence de grande Danse. A la même époque, parmi les Danses plus populaires, on distinguait deux catégories : les *Bayles* et les *Danças*. Dans les premières, on remuait autant les bras que les jambes. A cette catégorie appartenaient les Danses les plus légères, où l'on cherchait surtout la souplesse et l'agilité. Il faut noter que, tandis qu'en Italie la Danse dramatique eut pour origine des ballets organisés par les archéologues de la Renaissance ; en Espagne, elle eut, comme le Théâtre, une origine populaire. Dès le moyen âge et principalement au XVI^e siècle, à l'occasion des fêtes religieuses, on joint aux *autos* des Danses. C'est le cardinal Ximenès qui restaura à Tolède l'ancien usage des Danses dans le chœur de l'église pendant le service divin. Cet usage se perpétua d'ailleurs jusqu'à nos jours, et, à Séville, par exemple, un corps de danseurs est encore attaché à la cathédrale. Il est composé d'enfants de chœur âgés de douze à dix-sept ans et que

l'on nomme *Seises*. Ils portent encore l'ancien costume bleu et blanc avec feutre orné de plumes, le manteau et l'écharpe. Ils exécutent devant le maître-autel une Danse grave au son de castagnettes d'ivoire accompagnée de chants religieux.

En même temps que ces Danses d'un mouvement calme et d'un caractère presque austère, s'en développent d'autres plus vives, plus entraînantes, plus voluptueuses, que le peuple préfère, bien entendu, se souciant fort peu, ayant même complètement oublié les anciennes, au grand désespoir des philosophes et des critiques qui ne peuvent qu'énumérer beaucoup de ces nouvelles Danses dont ils blâment si énergiquement, mais en pure perte, l'allure capiteuse au delà du possible : *las gambellas*, *el pollo*, *le rastroso*, *la gorrona*, *la perra mora*, *el zapateado*, *la gira*, etc. La plus en vogue de toutes ces Danses était la *Gallarda* ou Gaillarde. On appréciait surtout sa gaité, son entrain endiablé. Elle se dansait sur la mesure trois-quatre et comportait cinq *pas*. Comme la

Pavane elle avait trois reprises de quatre, huit ou douze mesures. Elle était constamment accompagnée de chants, parfois sans instruments de musique. Avec la *Gaillarde*, il faut encore citer la *Sarabande*, la *Chaconne* et l'*Escarraman*, d'un caractère encore plus voluptueux, qui eurent une vogue enthousiaste sur toutes les scènes espagnoles, à la fin du XVI^e^ siècle et au XVII^e^ siècle.

La *Sarabande* était considérée par les gens graves comme une invention diabolique. On avait obtenu une interdiction contre elle. On ne l'observa pas. Le public ne l'en dansa qu'avec plus d'acharnement. Cette Danse était exécutée par des femmes seulement. La *Chaconne* l'était par des couples de danseurs et de danseuses. Celle-ci avait été empruntée aux Basques, et, accueillie avec une faveur exceptionnelle, elle se propagea avec rapidité pendant tout le XVII^e^ siècle en Espagne et y remplaça la *Sarabande*. Cervantès, dans ses *Nouvelles*, en fait le plus bel éloge et elle triompha jusqu'au jour où elle fut détrônée par le conquérant *Fandango*. D'Espagne, la *Sarabande* s'était répandue en France et de là dans l'Europe entière. Encore une fois accusée d'immoralité, elle fut proscrite par le pouvoir; mais, énergiquement réclamée par le peuple espagnol tout entier, il fallut continuer à la tolérer sur la scène, le public goûtant surtout la Danse dans une représentation dramatique.

Cependant, ces Danses populaires ne devaient pas rester longtemps encore en possession du Théâtre. En effet, elles en furent chassées par les Danses scéniques proprement dites, les grands ballets à la mode italienne, surtout à partir du règne de Philippe IV.

Ceux-ci, donnant lieu à des divertissements plus variés, à des mouvements d'ensemble et des combinaisons qui s'accordaient mieux avec une action dramatique, triomphèrent et restèrent maîtres de la scène.

Une description, quelque talent qu'en aurait l'auteur, quelque détaillée, documentée qu'elle fût, ne saurait rien rendre de la grâce féerique que déploient dans leurs moindres mouvements les danseuses andalouses.

Leur souplesse et leur élégance dans ces attitudes surpassent infiniment le charme des mouvements trop géométriques de nos meilleurs ballets. Là, au contraire, nul saut, nul effort ni tour de force, rien que de la grâce, de l'élégance et du goût.

Parmi leurs autres Danses, on peut nommer la *Guaracha*, exécutée par une seule personne qui

s'accompagne elle-même, pinçant sa guitare sur la mesure trois-huit. La rapidité croissante de l'allure rapproche la *Guaracha* des Danses italiennes. Citons enfin, la *Vito*, le *Calaferas* de Cadix, le *Chairo*, le *Panaderos*, le *Jaleo*, etc. L'*Olé*, de Cadix, paraît être la même Danse qu'admiraient les Romains de l'Antiquité. Elle doit ce nom à l'exclamation « Olé ! » dont on encourage la danseuse.

Celle-ci y déploie plus que dans aucune autre sa souplesse. Elle se ploie jusqu'à toucher la terre des bras et des épaules, se renverse comme pâmée et semble flotter sur le sol, puis se redresse d'un bond en faisant claquer ses castagnettes.

La Danse sera toujours ce qu'elle a toujours été : le divertissement favori, le plaisir de choix de l'Espagne.

Au théâtre, souvent on donne une Danse après la représentation dramatique; mais c'est dans les bals, et surtout dans les académies populaires, qu'il faut voir et admirer le *Fandango* et le *Boléro*.

La Danse, en Espagne, eut d'abord une excellente réputation, mais ayant ajouté à son caractère si entraînant, si léger, et aussi si correct, des sauts, des gambades, des contorsions, et enfin les mouvements les plus extravagants et les moins gracieux, peu à peu elle se dégrada et se corrompit.

Cette corruption de goût et de style parmi les

Espagnols doit s'attribuer, nous l'avons dit, au *Chica*, Danse très immorale dont nous parlerons tout à l'heure, que les Maures apportèrent de l'Afrique. Le naturel de la Péninsule, sous l'influence du climat où il est né, et avec la chaleur et la vivacité de sa constitution, reçut avec empressement le *Chica* qui devint bientôt son plaisir le plus favori. C'est à cette Danse qu'il faut attribuer l'indélicatesse — on peut dire au moins l'indécence — si commune dans les Danses espagnoles. Le *Chica* changea ensuite son nom pour celui de *Fandango*.

La Danse, loin d'être chez les Espagnols, comme chez les autres nations, un amusement innocent, les excite au vice et à l'immoralité.

Si vous comparez les Danses des premiers à celles des autres, vous verrez que le *Chica*, le *Fandango*, le *Sarao* et quelques autres viennent de la passion la plus forte, la plus profonde et la plus immodérée, pendant que la *Tarentella*, la *Fourlane*, la *Provençale*, la *Mazourka*, appelée ordinairement la *Russe*, l'*Ecossaise*, l'*Allemande*, la *Hongroise*, Danses populaires bien connues, ont certaines formes, certaines limites plus convenables pour les sociétés de gens bien élevés.

Les Danses espagnoles, par leur caractère et leur variété, excitent toujours la curiosité des hommes de goût et surtout des amateurs de la Danse. De l'aveu de bien des gens, la jolie pièce du *Procès du Fandango*, que nous racontons un peu plus

loin, est une des preuves qui, appuyées par la décision des Espagnols, établirent le *Fandango* la première Danse de l'Espagne et celle qui est la mieux estimée.

Leurs autres Danses ne sont presque que des imitations de celle-ci et sont regardées comme de second rang. Les attitudes et les groupes gracieux et voluptueux du *Fandango*, les cadences et le son de la musique ont un effet très sensible sur chaque spectateur, et les Espagnols donnent l'essor à un sentiment d'extase quand ils voient cette Danse.

Dans les pas du danseur et de la danseuse, c'est la légèreté, la grâce, l'élasticité, le balancement, qui sont remarqués, et les mouvements majestueux expriment ces sentiments qui déterminent le caractère national, c'est-à-dire la hauteur, l'orgueil, l'amour et l'arrogance.

Dans l'exécution des Danses espagnoles, les bras sont toujours étendus et leurs mouvements sont toujours ondulants de tous côtés. Ils représentent quelquefois le sentiment généreux d'une entière protection de l'objet aimé; d'autres fois ils décrivent avec vivacité le tendre sentiment qu'elle inspire et la sincérité de l'aveu.

Les yeux, souvent dirigés vers les pieds, regardent chaque partie du corps et montrent le plaisir que la symétrie de forme leur inspire.

L'agitation du corps, les pieds, les postures, les attitudes, les balancements, qu'ils soient vifs

ou graves, représentent le désir, la galanterie, l'incertitude, l'impatience, la tendresse, le chagrin, la confusion, le désespoir, le raccommodement, la satisfaction et enfin le bonheur.

C'est par ces différents degrés de passion que la description et la nature des Danses espagnoles sont caractérisées, Danses dans lesquelles l'esprit et les mœurs de ceux qui les inventèrent sont si fidèlement représentés.

Ainsi nous voyons un Rodrigue amoureux aux pieds d'une Chimène et une héroïne bohémienne de Cervantès ou les galanteries respectueuses des héros des anciens romans espagnols.

LE FANDANGO

Le *Fandango* est une Danse espagnole aussi célèbre sur l'autre versant des Pyrénées que la *Cachucha,* la *Segueville*, le *Boléro,* le *Jaleo* ou le *Zapateado.*

Le *Fandango* s'exécute par un couple de danseurs, homme et femme, sur un air à trois temps, vigoureusement rithmé et d'un mouvement assez rapide.

Les allures de cette Danse sont vives, entraînantes, voluptueuses, et elle est toujours accompagnée des castagnettes, qui plaisent énormément à leurs oreilles si éprises de la mesure et du rythme.

Le *Fandango* rappelle certainement le souvenir des Danses voluptueuses de l'Antiquité. Il produit sur les danseurs un effet que l'on pourrait qualifier de magique, tant il excite leur tempérament.

Aux premiers accents de la musique, hommes et femmes se sentent saisis d'un entrain et d'une animation inconnus dans nos Danses, et, suivant les endroits où ils le pratiquent, savent lui donner tel ou tel caractère.

Le bruit des castagnettes, l'agitation des bras,

le frémissement général et les trépidations des pieds ajoutent à l'originalité de la Danse un caractère tel qu'elle devient vie et action.

Un poète, fervent adorateur de la Danse, Tomas d'Yriarte (1) s'écrie, dans un élan d'enthousiasme que lui inspire le *Fandango* :

« Quel est le peuple barbare où chacun ne frémit pas en écoutant les airs des Danses nationales? Aux accents du *Fandango* toute l'Espagne frissonne. C'est l'air national par excellence, qui accompagne la Danse la plus gracieuse et la plus enflammée, celle qui aurait été digne d'être exécutée à Paphos ou dans le temple, à Gnide.

« La musique du *Fandango*, comme une étincelle électrique, frappe, anime tous les cœurs. Femmes, filles, jeunes gens, vieillards, tout paraît ressusciter, tous respectent cet air si puissant sur les oreilles et l'âme d'un Espagnol.

« Les danseurs s'élancent dans la carrière, les uns armés de castagnettes, les autres faisant claquer leurs doigts pour en imiter le son. Les femmes

(1) Blasis dit ici à propos du *Fandango* : La *Chica* changea ensuite son nom pour celui de *Fandango*, dont le « docteur ? » Yriarte parle dans les termes suivants : « Le mélodieux *Fandango* qui charme les âmes des naturels et des étrangers, des sages et des vieillards... » Quel est ce « docteur » Yriarte ? auteur d'un livre intitulé *Abrégé de l'histoire d'Espagne?* S'agit-il du poète Tomas d'Yriarte? Un docteur et un poète ne peuvent avoir le même nom. Blasis confond assurément, ce qui prouve une fois de plus que les maîtres de Danse, qui n'ont pas généralement la réputation d'être très éduqués ni d'avoir beaucoup d'esprit, feraient beaucoup mieux de ne s'occuper que de Danse et jamais de littérature.

surtout se signalent par la mollesse, la légèreté, la flexibilité de leurs mouvements et la grâce de leurs attitudes. Elles marquent la mesure avec beaucoup de justesse en frappant le plancher de leurs talons.

« Les deux danseurs s'agacent, se prient, se poursuivent tour à tour; mais, tout à coup, la musique cesse et l'art du danseur est de rester immobile. Quand l'orchestre recommence, le *Fandango* se prend à renaître aussi.

« Enfin, la guitare, les violons, les coups de talon, les cliquetis des castagnettes et des doigts, les mouvements souples des danseuses remplissent l'assemblée de délire, de joie et de plaisir. »

Le *Fandango* ne se danse qu'entre deux personnes qui jamais ne se touchent, même de la main. Mais en les voyant s'agacer, s'éloigner tour à tour et se rapprocher; en voyant comme la danseuse, au moment où sa langueur annonce une prochaine défaite, se ranime tout à coup pour échapper à son vainqueur; comment celui-ci la poursuit et en est poursuivi à son tour; comment les différentes émotions qu'ils éprouvent

sont exprimées par leurs regards, leurs gestes et leurs attitudes, on ne peut y méconnaître la cause de la séduction qu'il exerce et les raisons qui le font rejeter des danseurs scrupuleux que la pudeur et la délicatesse empêchent de l'accueillir.

C'est sans doute au charme capiteux de leurs souvenirs antiques qu'il faut attribuer le goût très prononcé que les Espagnols ont pour le *Fandango*, qu'il aiment passionnément à voir danser, mais que très peu d'entre eux savent.

Chose assez curieuse, d'ailleurs, et que beaucoup de voyageurs ont observée, la Danse n'est pas populaire en Espagne ; ni le peuple, ni les villageois ne dansent dans la véritable acception du mot.

Dans les fêtes champêtres, à la fin d'un *réfresco*, on voit parfois un couple de danseurs s'avancer et exécuter, au son des castagnettes, le *Fandango* ou le *Boléro*.

Les assistants applaudissent avec transport, partagent l'ivresse des saltateurs, mais personne ne les imite.

Il faut aux Espagnols des spectacles qui l'émeuvent profondément et non des exercices qui le fatiguent. Celui de la Danse, en tant qu'exécutant, n'est pas compatible avec son amour pour le repos.

Le *Fandango* a été aussi décrit, en vers fort gracieux, par un autre poète, italien celui-là : Marino,

connu en France sous le nom de « Cavalier Marin », dans son célèbre poème d'*Adonis*.

Il y raconte la vraie manière dont on le dansait de son temps, qui était presque celui de son origine, c'est-à-dire au commencement du XVII^e^ siècle, vers 1623.

Nous allons donc en donner la théorie. Une théorie de Danse écrite par un poète, et par un poète italien, compatriote de Dante, on avouera que le fait n'est pas commun.

Malheureusement, nous sommes obligé de traduire ces jolies perles du beau ciel de l'Italie en notre mauvais français :

Une jeune fille, d'un caractère hardi, tient dans ses mains deux castagnettes de bois sonore. A l'aide de ses doigts, elle produit un bruit assez fort pendant lequel elle bat la mesure avec les mouvements gracieux de ses pieds.

Le jeune homme tient un tambour de basque (1). Il en agite les petits grelots, paraissant inviter sa compagne à l'accompagner dans ses gestes. En dansant, ils jouent le même air et en battant la mesure.

Tout ce qui est lascif, tout ce qui offense la modestie et qui peut corrompre l'innocence et l'honnêteté est représenté par ces danseurs.

Ils se saluent alternativement, échangent des

(1) Il y a ici, dans le texte original, entre parenthèses : « (qui cependant n'est plus en usage) », ce qui tendrait à dire que le tambour de basque avait disparu vers 1620 de la musique dansante. On sait qu'il s'y est rétabli.

regards amoureux. Ils donnent à leurs hanches un mouvement immodeste, puis ils se rencontrent et se pressent mutuellement ; leurs yeux paraissent à demi fermés, et ils semblent, même en dansant, approcher d'une amoureuse extase.

On a dû remarquer que notre célèbre cavalier Marin dit que ses danseurs de *Fandango* se « rencontrent et se pressent », alors que nous avons rapporté, quelques lignes plus haut, l'affirmation d'écrivains dignes de foi assurant que le *Fandango* « ne se danse qu'entre deux personnes qui jamais ne se touchent, même de la main ».

Cette contradiction peut paraître bizarre au premier abord ; elle disparaît tout de suite si on réfléchit un instant que le poète italien pouvait avoir, et avait certainement raison quand il écrivait, c'est-à-dire à l'origine du *Fandango* qui jouissait alors, cela ne fait pas de doute, de toute liberté, voire de toute licence, étant données les mœurs du temps.

Que, d'autre part, ces regrettables excès d'une Danse si originale, si gracieuse, si appétissante en elle-même sans le secours de tant de piment rouge, que ces abus déplorables, disons-nous, aient peu à peu disparu avec la marche de la civilisation et le poli des coutumes, c'est ce qui est aussi certain.

On a dit avec raison que ni les *Pyrrhiques* volupteuses, tant connues, tant aimées des Grecs et des Romains — surtout des femmes — ni les

Danses des Saliens, tant célébrées par Denys d'Halicarnasse qui s'enivrait d'allégresse et de passion au spectacle affolant de leurs brûlantes provocations charnelles ; ni les Danses des Bayadères aux ardentes effluves, aux regards enfiévrés de flammes suppliantes, aux hanches agitées des vagues de la possession la plus désordonnée ; ni même les Danses des nègres des tropiques, au sang et aux sens brûlés par le soleil, aux Danses lubriques du ventre bondissant en secousses aphrodisiaquement éhontées ; rien, rien, n'a jamais approché du *Fandango*.

L'observation est si juste qu'un autre écrivain célèbre a pu ajouter que l'anachorète le plus fervent et le plus consciencieux, qui mange le plus de laitue, qui jeûne le plus, ne saurait le voir danser sans soupirer, sans désirer, et sans enfin donner au diable ses vœux, sa continence et ses sandales.

Tout n'est que vie et action dans le *Fandango*, et un proverbe espagnol dit : « Le *Boléro* enivre et le *Fandango* enflamme. »

Cette Danse, en honneur déjà depuis des siècles, a conservé jusqu'à nos jours une telle influence dans le pays où elle est cultivée avec frénésie, que, seule avec le *Boléro*, elle a conservé le privilège d'être dansée sur les théâtres, aux applaudissements des spectateurs.

Mais, pour qu'il plaise vraiment, pour qu'il

exerce tout son prestige, tout son pouvoir, il faut que le *Fandango* soit très bien dansé, très bien exécuté, que la tête, les pieds, les bras, le corps de la danseuse se meuvent avec un ensemble parfait et semblent se tordre sous une étreinte violente pour exciter le trouble et la volupté.

Le *Fandango* doit être fort ancien, si l'on en croit le témoignage de Callimaque, qui affirme que Thésée l'aimait à la folie. Pline en parle aussi dans plusieurs passages de ses lettres. Il écrit notamment ceci à un ami :

« Venez ce soir, nous souperons de compagnie, nous boirons d'excellents vins. Les paons, les rossignols, les grives de Malte, le sanglier à la troyenne, rien ne sera oublié, et je vous procurerai, par-dessus le marché, le divertissement de la Danse espagnole. »

Cette « Danse espagnole » à laquelle Pline faisait allusion était-elle le *Fandango* ?

C'est possible. Cela prouverait tout simplement qu'à la décadence romaine elle aurait disparu, avec toute la Danse latine et grecque, sous le souffle du Christianisme, et qu'elle aurait revécu, avec tant d'autres, à l'époque de la Renaissance, plus brillante, plus alerte, plusvive que jamais, ce qui a pu faire croire au poète Marino, comme à ses contemporains, qu'elle n'en était encore qu'à son origine au temps où il l'encensait.

S'il faut en croire une légende que tous les his-

toriens, tous les chroniqueurs ont racontée — et qui tendrait pour le moins à prouver son ancienneté — le *Fandango* aurait donné lieu, jadis, en Italie, qui serait alors son pays de naissance, à un procès bien singulier et dont le fut plus encore le dénoûment.

Voici les faits, narrés d'après... les Espagnols :

La cour de Rome, scandalisée un jour de voir une nation réputée pour l'austérité de ses mœurs et la pureté de sa foi, non seulement tolérer, mais admirer une Danse aussi voluptueuse, aussi lascive, résolut de la proscrire à tout jamais, sous peine d'excommunication pour qui enfreindrait la défense.

Le Sacré Collège est convoqué, et, une fois les cardinaux assemblés, le procès du *Fandango* s'instruit en règle. La sentence va être mise aux voix, et celui-ci va être condamné sans appel, lorsqu'un des juges fait observer qu'on ne peut condamner un coupable sans qu'il ait présenté sa défense. L'observation est accueillie.

On fait donc comparaître devant l'austère assemblée un couple espagnol dûment armé des castagnettes traditionnelles et on l'invite à déployer en plein tribunal toutes les séductions du *Fandango*.

Devant les grâces de cette Danse enchanteresse, la sévérité des juges disparaît rapidement, les fronts se dérident, les lèvres s'entr'ouvrent pour laisser passage à un sourire de contentement, les visages

s'épanouissent, leurs Eminences se lèvent enfin, et des pieds et des mains battent la mesure avec frénésie. La salle du Consistoire se transforme en salle de bal, le Sacré Collège en masse cherche à imiter les poses, les mouvements des danseurs, et le *Fandango*, devenu général, est absous à l'unanimité.

On pense bien que nos hommes de Théâtre, nos joyeux vaudevillistes ne pouvaient laisser passer pareille anecdocte sans s'empresser d'en tirer profit. Ce qui fut fait.

Mais, par respect pour la robe rouge, la scène fut transportée en France, à Saint-Jean-de-Luz, de l'autre côté de la Bidassoa, et l'aréopage cardinalesque céda la place au tribunal de commerce.

La pièce prit le titre de *Procès du « Fandango »*, et fut jouée, on le devine, avec un énorme succès, à Paris, sur une de nos scènes de genre.

Le vaudeville fit fureur, surtout lorsque des acteurs de province s'avisèrent de le jouer du côté septentrional des Pyrénées, à deux pas du pays où cette aventure est encore, de nos jours, sérieusement racontée comme *un fait arrivé*.

Certes, le *Fandango* ne pouvait être mieux décrit que nous ne l'avons montré par les deux poètes, Marino et Tomas d'Yriarte.

Cependant, le premier de ces deux écrivains nous apprend aussi que le *Fandango* qu'il vante tant est une Danse obscène.

Il déclame contre son immoralité et l'abus qu'on en fait en Espagne et en Italie. Il s'écrie même : « Périssent ceux qui ont introduit cette Danse indécente parmi nous! »

Et il nous annonce que cette Danse profane vient de changer de nom pour les habitants de la Nouvelle-Castille, qui l'appellent *Sarabanda* et *Siaccona*.

Si le *Fandango* change de nom, il ne varie pas quant à l'exécution. Introduit en Italie, on l'y danse cependant avec un peu plus de pudeur qu'en Espagne.

D'ailleurs, presque toutes les Danses espagnoles, comme le *Boléro*, la *Cachucha*, les *Seguidillas*, d'origine maure pour la plupart, sont imitées du *Fandango* ou du *Chica*. C'est pourquoi elles ont toutes la volupté — pour ne pas dire davantage — qui caractérise leur modèle.

En espagnol, *Fandango* signifie *aller danser*. D'abord, les personnes de qualité le dansaient plus généralement d'après les règles faites pour le Théâtre, ce qui introduisit plus de formalités, plus de dignité dans cette Danse, et ce qui fit qu'elle ne fut pas accompagnée par le plus petit mouvement qui pût offenser la modestie ou choquer le bon goût.

Les peuples, chez qui cette Danse est très estimée, l'accompagnent d'attitudes qui se ressentent des mœurs habituelles dans les pays où brûle le soleil,

et leurs mouvements extravagants ne cessent jamais jusqu'à ce qu'ils soient entièrement épuisés.

Le *Fandango* vient des *Seguidillas*, et il est remarquable surtout par la précision de ses mouvements qui suivent exactement la musique et qui est très grande. Il séduit aussi par sa mimique, tendre et abandonnée au début, passionnée à la fin.

Il n'a, d'ailleurs, pris toute sa grâce que lorsqu'il est devenu une Danse populaire, affranchie de la correction sévère et d'une pudibonderie ridicule que lui avait imposée et que s'obstinait à lui maintenir ce qu'il est convenu d'appeler dans toutes les langues, sous n'importe quelle forme : la « bonne société ».

On peut rapprocher du *Fandango*, la *Tirana*, Danse andalouse qui lui ressemble beaucoup et dont l'air n'a que quatre vers.

Il en est de même de la *Jota* aragonaise, exécutée par trois personnes qu'accompagnent deux chanteurs.

LE BOLÉRO

Le *Boléro*, que l'on regarde, ainsi que le *Fandango*, d'ailleurs, comme un reste des Danses mauresques, pourrait bien être plutôt une tradition de ces Danses voluptueuses qui, dans l'Antiquité, valurent aux saltatrices de Cadix la célébrité dont tous les historiens témoignent.

Le père Marti, doyen du chapitre d'Alicante, n'écrit-il pas, en 1712 :

« Vous connaissez cette danse de Cadix, célèbre depuis tant de siècles par ses pas principaux, qu'on voit encore exécuter aujourd'hui dans tous les faubourgs et dans toutes les maisons de cette ville, aux applaudissements de tous les spectateurs. Elle n'est pas seulement en honneur parmi les négresses et autres personnes de basse condition, mais parmi les femmes les plus honnêtes et de la plus haute naissance. »

Ce *pas* est dansé tantôt par un homme, tantôt par une femme, tantôt par plusieurs couples, et les danseurs suivent la mesure de l'air avec les plus molles ondulations du corps.

Eh bien, qu'était cette *Danse de Cadix*, sinon le *Fandango* ou le *Boléro* ?

Donc, selon les écrivains les plus autorisés, ces femmes dangereuses de Cadix possédaient tellement l'art d'exciter les passions que les poètes n'ont pas trouvé d'expression assez forte pour peindre la volupté, les transports qu'elles inspiraient.

Leur saltation se divisait en trois parties que l'on nommait : *Chironomie*, le jeu des mains; *Halma*, le jeu des pieds; et *Actisma*, l'art des sauts élevés.

D'ailleurs, les danseuses ibériennes ont encore aujourd'hui les mêmes attraits et leur Danse exerce encore le même pouvoir, le même charme.

Aussitôt que l'air joue un *Boléro* ou un *Fandango* dans un bal, tous les visages s'épanouissent.

Sur une mesure à trois temps, la Danse vole en tourbillons de soie et de dentelles au retroussis capiteux, au claquement des castagnettes et des doigts, au frémissant et passionné cri : *Olé!... Olé!...*

Tous les visages s'épanouissent, les yeux s'animent et les personnes mêmes que leur âge ou leur état condamnent à l'immobilité ont peine à se défendre du charme de la cadence.

Le *Boléro*, dérivé, lui aussi, des *Seguidillas*, a été inventé, dit-on, par le fameux danseur don Sebastian Zerezo, en 1780.

Comme le *Fandango*, il est dansé par deux personnes qui enchaînent leurs mouvements, mais il a conservé plus de retenue et de décence. La tendresse y prévaut sur la passion.

La mesure trois-quatre et le temps sont ceux du *Menuet*. Le rythme est très accentué. Les différentes parties du *Boléro* sont la *Promenade* ou *Paseo*, qui sert de prélude, les *Traversias*, ou changements de place; les *Differencias*, où l'on exécute les pas de Danse proprement dits.

Après un nouveau changement de place, vient le *Finale*, selon la règle posée pour la *Seguidilla*.

Souvent le *Boléro* est chanté avec accompagnement de guitare.

Une des principales difficultés de cette Danse

tient à la précision du rythme. L'air ou la mélodie peut se changer, mais son rythme particulier doit être conservé, ainsi que son temps et ses préludes, qu'on appelle aussi *feintes pauses*.

Les *pas* du *Boléro* se font terre à terre; ils sont glissants, battus ou coupés, mais toujours bien frappés.

Au théâtre, le *Boléro* est ordinairement dansé par plusieurs *parejas*, ou couples, mais dans les réunions particulières, on le danse le plus souvent à deux.

C'est ainsi, d'ailleurs, qu'il est représenté dans une suite d'assez jolies gravures espagnoles du siècle dernier, où sont figurées les différentes *posturas* du fameux pas national.

Une des plus gracieuses est celle où le danseur et la danseuse, les mains armées de castagnettes, se retrouvent face à face après avoir fait un demi-tour, figure que l'on appelle *dar la vuelta*.

Les danseurs, vêtus d'un élégant costume, ont des poses quelque peu maniérées qui font penser aux personnages des fêtes galantes de Watteau.

Au bas de l'estampe se lisent ces quatre vers :

Viva el baile bolero,
Pues es con gracia,
Natural regoujo
De nuestra Espana.

Ce qui veut dire : « Vive la Danse du *Boléro !* car c'est naturellement le gracieux divertissement de notre Espagne. »

LA CACHUCHA

La CACHUCHA est dansée par un cavalier seul, ou plutôt par une dame seule, avec accompagnement de castagnettes.

Les mouvements des bras et du buste lui donnent, comme aux autres Danses espagnoles, sa grâce et son expression. Fanny Eissler y fut inimitable. Par la combinaison du *Boléro* et de la *Cachucha*, on a créé les *Seguidillas toleadas*.

Le nom de cette Danse est un mot appliqué aux bonnets, aux éventails, à une belle ou à un oiseau, et à beaucoup d'autres choses que l'on nomme ainsi par abréviation, en un mot à tout ce qui est joli et gracieux.

La *Cachucha-solo* est calculée pour accompagner la musique particulière à cette Danse, qui est quelquefois calme et gracieuse, d'autres fois gaie ou passionnée. Dans le langage des *gitanos*

andalous, le mot *Cachucha* signifie *or*. Dans un style plus élevé, il indique la partie du carquois où l'Amour met ses dards.

Les vers suivants, que nous traduisons en français, peuvent donner une idée du sens général que les Espagnols appliquent à ce mot :

Ma Cachucha, Zéphyr, de son haleine,
Aplanira les mers, hâte-toi de venir;
Mais si l'onde mugit, si l'autan se déchaîne,
Ma Cachucha, garde-toi de venir.

Le buste joue un grand rôle, ainsi que la tête, dans les mouvements expressifs qui caractérisent cette Danse.

Les SEGUIDILLAS sont des danses combinées avec du chant, sur la mesure trois-quatre généralement.

Elles ressemblaient beaucoup au *Boléro*, qui a conservé leurs figures, leurs refrains et leurs pauses, mais en ralentissant l'allure.

De ces *Seguidillas* sont dérivées la plupart des Danses actuelles de l'Espagne.

En voici la théorie décrite en ses principaux traits :

Aux accords de la guitare, les danseurs, groupés en paires, s'alignent face à face, séparés les uns des autres par une distance de trois à quatre pas. Après un prélude, lorsque le guitariste attaque l'air de Danse, à la quatrième mesure, on com-

mence les mouvements accompagnés de chants et de claquement des castagnettes.

A la neuvième mesure se place une pause où l'on n'entend plus que la guitare; puis on change de place.

Après une *Promenade* accomplie avec une silencieuse gravité, la Danse recommence.

On revient à ses places. La troisième partie de la *Seguidilla* est brusquement interrompue à la neuvième mesure et l'usage veut que chaque danseur s'arrête instantanément, comme figé dans l'attitude qu'il prenait à cet instant.

Les pas de *Seguidilla* sont très variés. On emploie notamment ceux du *Fandango*, de la *Jota* et d'autres Danses dans lesquelles on cambre le corps et les bras.

Danseurs et danseuses se rapprochent alors et s'écartent alternativement. De temps à autre, ils frappent le talon bruyamment.

LE CHICA

Le Chica a été introduit en Amérique par les esclaves noirs des contrées tropicales et il a trouvé tout de suite sa place dans toutes les fêtes religieuses des anciennes colonies espagnoles.

La mélodie de cette Danse est particulière, le mouvement très rapide. La danseuse tient un mouchoir ou les coins de son tablier.

Le grand art est dans les flexions des hanches et des cuisses, tandis que le buste reste immobile.

Le danseur s'élance vers sa danseuse d'un saut, se retire, revient comme pour s'en emparer. On conçoit aisément que ces attitudes lascives expriment par une mimique plus que saisissante toutes les péripéties de la lutte amoureuse et de l'existence progressive des acteurs.

Le *Chica* a été apporté de l'Afrique, où chaque tribu le danse, surtout les Congos.

Les nègres le transportèrent avec eux aux Antilles, où il se naturalisa bientôt.

Cette Danse était si bien en usage dans les Indes occidentales qu'au commencement du siècle actuel on la dansait encore dans toutes les cérémonies religieuses et les processions.

Les nonnes, la veille de Noël, se montraient en

public au travers des grilles de leurs couvents, exprimant dans les agitations voluptueuses du *Chica* la joie qu'elles ressentaient de la naissance du Fils de Dieu.

L'Amérique n'est d'ailleurs pas le seul pays qui ait été influencé par l'Afrique quant à la Danse, car, ainsi que nous l'avons déjà dit, ce fut des Maures que les Espagnols reçurent cette Danse qui leur est aujourd'hui particulière.

Le *Fandango*, qui n'est que le *Chica* sous une forme-peut être un peu plus décente, mais si peu qu'il ne vaut pas la peine de le constater, le climat de l'Espagne, cependant plus tempéré que le soleil africain, semblant lui interdire d'exécuter le *Chica* avec tout le débordement de luxure que l'on peut excuser dans son pays natal.

L'origine de cette Danse serait très difficile à fixer, mais chacun de ses accessoires en attitudes, gestes et mouvements indique assurément la naissance en un climat brûlant et une constitution ardente.

Le *Chica* se danse au son d'instruments quelconques mais sur un air exclusivement consacré à cette espèce de Danse et dans lequel la mesure est extrêmement marquée.

Lorsque le *Chica* paraît avec son caractère le plus expressif, il y a dans les gestes et dans les mouvements des deux danseurs un accord, un rapprochement plus aisé à concevoir qu'à décrire.

Il n'est rien de plus lascif, de plus voluptueux que le tableau offert ainsi aux regards du spectateur, rien de plus lubrique que ce qu'il peint.

C'est une espèce de lutte où toutes les ruses de l'amour, tous ses moyens de triompher de la résistance à ses efforts passionnés sont mis en action par le danseur.

Il est impossible d'exprimer l'impression produite à la vue d'un *Chica* dansé avec toute la précision matérielle, brutale, qu'il comporte.

Il n'est point de regards si froids qu'il ne fasse briller soudain d'une flamme ardente, point de sensibilité qu'il n'émeuve, point d'imagination qu'il n'allume au point d'enflammer même les caducités d'un vieillard.

Le *Chica* est dansé généralement par des jeunes filles dont les grâces naïves l'embellissent et le rendent peut-être plus séduisant encore.

Elles le dansent seules le plus souvent, ou avec une compagne qui prend le rôle du danseur, sans oser, toutefois, en imiter l'entrain, la vivacité jusqu'au bout.

Aux colonies espagnoles, portugaises ou hollandaises, le *Chica* n'est plus admis dans les bals des femmes blanches, si ce n'est à l'occasion de réunions particulières et fortuites, où le choix et le petit nombre des spectateurs rassurent la danseuse.

Quant à l'Espagne, les *Fandangos*, et les *Boleros* que l'on y danse dans les « académies » qui se parent de ce titre n'ont rien à envier à leur prédécesseur, à celui d'où ils viennent, et les plus jolies femmes de Madrid ou de Séville, voire celles les plus réputées, de même que les cavaliers les plus titrés ne se privent pas d'assister, le plus souvent qu'ils le peuvent, à ces spectacles dont le piment devraient cependant les avoir depuis longtemps blasés.

C'est aux négresses de l'île de Curaçao que revient incontestablement la palme pour la manière de danser le *Chica*.

Il est même difficile de concevoir jusqu'à quel degré elles ont pu pousser l'art qu'on y cherche. Il va si loin que leur buste semble indépendant de sa base qu'elles agitent avec une mobilité qui lasse même la vue.

D'autre part, il est incontestable que plusieurs Danses grecques et romaines de l'Antiquité peuvent être comparées au *Fandango*, au *Chica*, surtout celles qu'on exécutait dans ces deux nations à l'époque de la décadence de la Danse et de tous les Arts.

La Danse de l'*Angrismène*, notamment, que nous allons donner, dansée ordinairement aux fêtes en l'honneur de Vénus et encore très communément parmi les Grecs de nos jours, en est

une preuve évidente, et nous en donnons la théorie pour le démontrer, d'autant plus qu'elle est très originale, très tendre et d'un langage qui peut être lu sans blesser les susceptilités d'aucun de nos lecteurs.

L'ANGRISMÈNE

L'*Angrismène*, ou la *Fâchée*, se danse par deux personnes, un homme et une femme.

La musique joue un languissant *andantino*. Une jeune fille paraît en dansant, et, quand elle a fini, un jeune homme se présente.

Il joue autour d'elle avec un mouchoir et s'efforce de l'approcher; mais, par ses mouvements et sa contenance, elle exprime son dédain et son mépris, puis elle s'enfuit.

Resté seul, l'amant montre beaucoup de chagrin de s'être vu ainsi traité et il accuse le sort de son malheur.

Cependant, la belle revient. Il s'efforce de lui inspirer de la compassion, mais la jeune fille, en dansant, dans un jeu très élégant de *glissés*, de *pas* et de *temps* bien étudiés, le repousse de nouveau et sa mimique lui dit clairement qu'elle lui défend de lui parler de son amour.

En même temps et à deux alors, les *pas*, les mouvements et les gestes des danseurs, se mettent à l'unisson, sont en harmonie avec la musique et

expriment avec précision les sentiments de la colère chez l'une et ceux de l'amour chez l'autre.

Enfin, le danseur, si inhumainement éconduit encore une fois, tremble de fureur, se livre à une

Danse et à une mimique désordonnées, très expressives mais qui laissent froide et souriante de pitié la danseuse, qui se contente d'accueillir toute cette mauvaise humeur par ses *entrechats* qui font enrager davantage encore son danseur et le ridiculisent à ses propres yeux.

Le malheureux ne sait plus à quoi se résoudre. Enfin, il se décide à employer la violence. La jeune fille lui lance alors un coup d'œil menaçant et sévère, en même temps qu'un *jeté derrière* très caractéristique et très décidé.

L'amoureux devient alors sans mouvement ; il soupire et semble s'abandonner au désespoir. Ses bras sont sans forces, ses jambes paraissent ne plus pouvoir le porter, sa tête est inclinée sur sa poitrine ; il lève les yeux qu'il a pleins de larmes et supplie le ciel de mettre fin à une si triste existence.

Puis, attachant son mouchoir autour de sa gorge, il le tire très fort et paraît sur le point de tomber. La danseuse court aussitôt, d'un pas léger, pour le soutenir, et elle déplore sa rigueur inutile.

Elle dénoue le mouchoir, appelle son amant et s'efforce de le ranimer de toute manière.

Il revient à lui peu à peu ; la voix languissante de sa maîtresse frappe son oreille ; il regarde autour de lui, se trouve dans ses bras, manifeste sa joie par un tour de volte affolé de plaisir... et son bonheur est complet.

C'est aux accents et aux mouvements des trois temps de la Danse que l'amour unit les cœurs des deux amants et ils se jurent une fidélité éternelle.

Puis, après un temps d'arrêt plein de soupirs, la Danse reprend de nouveau sa vivacité primitive et redevient l'interprète de leurs sentiments réciproques.

Évidemment, il pouvait y avoir là une actino charmante, une scène très jolie de tendresse et d'amour.

C'est ce que l'on ferait aujourd'hui, si nous avions encore des danseurs... et surtout des danseurs-pantomimes. Mais l'*Angrismène,* s'il a cette grâce, cette poésie, corse son expression jusqu'à la gâter, tel un gourmet blasé qui mettrait du feu dans un homard à l'américaine.

LES DANSES D'AFRIQUE

Les Danses d'Afrique sont si indissolublement liées aux Danses espagnoles dont elles sont la clef, la raison d'être, la source, qu'il serait impossible de les séparer sans tronquer l'Histoire, sans nuire ensuite à la cohésion de cet art si beau que l'on appelle la Danse.

Nous allons donc leur consacrer un court aperçu.

Parmi les villes assises sur les bords du Niger, Bouna est l'une des principales. Ses rois sont considérés par les naturels comme les plus grands monarques du monde.

Aucun de leurs voisins ne leur conteste cette prééminence qui n'est d'ailleurs que toute morale, ne se fondant ni sur l'étendue de territoire ni sur leur puissance ou leurs richesses.

Ils sont pauvres et faibles. Ce respect vient de ce qu'ils descendent de la plus ancienne famille d'Afrique, famille qui, longtemps avant Mahomet, était la grande source des fétiches.

Eh bien, ces rois, moins fiers sans doute que ceux de notre Europe, n'hésitent pas à se donner en spectacle à leurs sujets en dansant éperdûment, et l'on voit fréquemment le monarque prendre place

dans le cercle où déjà plusieurs danseurs viennent de déployer leurs talents. En voici un exemple.

Un jour qu'un de ces rois venait de surprendre un groupe de ses concitoyens à leur exercice favori, la foule se serra et chacun se leva par respect et aussi pour mieux applaudir son souverain.

Le royal danseur commença avec beaucoup de roideur et de gravité, ce qui excita l'admiration du peuple et lui fit pousser des cris de joie à tue-tête; puis il se mit à imiter le trot d'un cheval du pays, partant pour la guerre.

Cette seconde Danse, déjà fort burlesque de sa nature, devenait encore plus ridicule par les formes du danseur dont les pieds étaient pour la grosseur comparables à ceux d'un dromadaire.

Au bout de quelque temps, le roi, toujours trottant, partit pour une de ses cabanes, au milieu de hurlements admiratifs et en rapporta des callebasses de *cauris* (coquillage qui sert de monnaie) dont il jeta des poignées à la foule qui bondit dessus, en se bousculant, sautant et dansant d'une étrange façon.

Après dix minutes de bourrades et de coups de poing, la mêlée se dissipa et le gracieux souverain, pour rétablir l'ordre, voulut donner à ses sujets le bouquet de la fête et une nouvelle preuve d'affection.

Il se mit à danser de côté jusqu'à mi-chemin de la promenade, et revint de même à sa demeure avec une majestueuse gravité.

Cette supériorité dans l'art de la Danse paraît être l'objet de l'ambition des rois de toute cette région.

Un voisin des monarques de Boussa, le souverain de Wowon, passait pour le plus élégant danseur qu'il y eût entre Bornou et la côte, quoiqu'il fût vieux et laid.

A Egga, ville d'une immense étendue située au sud de Boussa, on cite encore aujourd'hui un roi qui, âgé de cent ans au moins, se mettait encore à sauter et à cabrioler au délire des assistants dont la joie et les applaudissements enivrèrent un jour à tel point la vanité du vieillard que, forcé de prendre une béquille, il voulut continuer clopin-clopant, jusqu'à ce que l'épuisement le forçât de s'asseoir.

Quand les nègres veulent danser, ils prennent deux tambours, c'est-à-dire deux tonneaux d'inégales longueurs, dont l'un des bouts reste ouvert, tandis que l'autre reçoit une peau de mouton bien tendue.

Ces tambours, dont le plus court se nomme *bamboula*, parce qu'il est fait quelquefois d'un

très gros bambou qu'on a creusé, résonnent sous les coups de poignet et le mouvement des doigts du nègre qui se tient à califourchon sur chaque tambour.

On frappe lentement sur le plus gros et avec beaucoup de vivacité sur l'autre.

Ce son monotone et grave est accompagné par le bruit d'une certaine quantité de petites calebasses où l'on a mis des cailloux et qui sont percées dans leur longueur par un long manche qui sert à les agiter.

Des *banzas*, espèces de guitares grossières à quatre cordes, se mêlent au concert dont les mouvements sont réglés par le battement des mains des négresses qui forment un grand cercle.

Elles composent toutes une sorte de chœur, qui répond à une ou deux chanteuses principales, dont la voix éclatante répète ou improvise une chanson.

Un danseur et une danseuse, ou des danseurs pris en nombre égal dans chaque sexe, s'élancent dans l'espace et se mettent à danser, en figurant toujours deux à deux.

Cette danse, peu variée, consiste dans un pas fort simple où l'on tend successivement chaque pied et où on le retire en frappant plusieurs fois précipitamment de la pointe et du talon sur la terre,

comme on le pratique dans l'*Anglaise*, par exemple.

Des évolutions faites sur soi-même ou autour de la danseuse qui tourne aussi et change de place avec le danseur, voilà tout ce qu'on aperçoit, si ce n'est encore le mouvement des bras que le danseur abaisse et relève en ayant les coudes assez près du corps et la main presque fermée.

La femme tient les deux bouts d'un mouchoir qu'elle balance.

Il est difficile de croire, quand on n'a pas vu cette Danse, combien elle est vive, animée, et combien la rigueur avec laquelle la mesure y est suivie lui donne de grâce et de véritable élégance.

Les danseurs et les danseuses se remplacent sans cesse, et les nègres s'y enivrent d'un tel plaisir qu'il faut toujours les contraindre à finir cette espèce de bals, nommés *Kalendas* [1], qui ont lieu en pleins champs et dans un terrain uni, afin que le mouvement des pieds ne puisse y rencontrer aucun obstacle.

Il est impossible de méconnaître à ces rapides traits une Danse simple, primitive, appartenant à des peuples chez lesquels la civilisation a encore tout à faire, mais, et tout naturellement, pleine de charme.

Cette disposition circulaire, ces battements de mains, ce chant à refrain, ces instruments si simples, mais si bruyants, tout ne témoigne-t-il

(1) En celte: GAL-VEN-DA; ce qui signifie: *Appelle donc;* sans doute à cause du bruit du tambour.

pas en faveur de l'ancienneté de cette Danse d'Afrique, où les caractères existent presque dans toutes les contrées, même chez les Hottentots?

A Saint-Domingue, et particulièrement dans la partie occidentale française, il y a depuis longtemps un genre de Danse appelé *Vaudoux*, qui exige deux ou quatre personnes et qui est caractérisé par des mouvements où il semble que le haut du corps, les épaules et la tête se meuvent par des ressorts.

Cette Danse a aussi lieu avec le tambour, les battements de mains et le chant à chœur. On ignore d'où lui vient son nom, mais son effet est tel sur les nègres qu'ils la dansent quelquefois jusqu'à tomber en défaillance.

Et ce n'est rien encore que le *Vaudoux*, si on le compare à *Don Pèdre* ou *Danse à Don Pèdre*, autre Danse nègre, connue aussi dans l'ouest de Saint-Domingue depuis 1768.

Don Pèdre est le nom que portait un nègre du quartier du Petit-Goave, d'origine espagnole, et qui, par un caractère hardi et certaines pratiques superstitieuses, avait acquis parmi les nègres un crédit assez grand pour être dénoncé à la justice comme un chef de projets alarmants.

La Danse qui porte son nom consiste, comme le *Vaudoux*, dans l'agitation des épaules et de la tête; mais cette agitation est extrêmement violente, et, pour l'accroître encore, les nègres boivent, en s'y livrant, de l'eau-de-vie où ils imaginent de mettre

encore de la poudre à canon qu'ils ont au préalable bien broyée.

L'effet de ce breuvage épouvantable, hâté et augmenté par leurs mouvements précipités, a sur tout leur être la terrible, mais bien explicable influence que l'on comprend, et ils entrent alors dans un véritable état de folie furieuse, dans des convulsions qui les tordent et les font danser en d'affreuses contorsions, jusqu'à ce qu'enfin, râlant, hurlant, ils tombent dans une sorte d'épilepsie qui les renverse et semble les menacer de la mort.

A la fête de Baïram, qui suit les quarante jours de jeûne du Ramadan, et que les Musulmans célèbrent en général avec beaucoup d'éclat, les nègres d'Alger se réunissent par groupes de dix à cinquante hommes pour se réjouir et danser ensemble la plus grande partie de la journée.

Après avoir longtemps parcouru les rues de la ville et dansé au son de la musique devant les portes de leurs maisons, ils se rassemblent à Bab-el-Oued.

Chaque danseur tient à ses mains un instrument en fer qui ressemble assez à des castagnettes, mais qui a un pied environ de dimension. Il n'y a par bande qu'un seul tambour.

Le musicien porte ce tambour à gauche; il le bat en mesure avec les doigts de la main gauche et avec une baguette en forme de serpe qu'il tient de la main droite.

D'autres groupes ne sont armés que de bâtons

courts. Ces derniers sont les plus curieux ; il y a dans leur Danse plus de caractère et plus de variété dans les attitudes.

Leurs bâtons se rencontrent et se frappent en l'air avec une mesure et une précision telles qu'à entendre leur choc on dirait que deux seulement se sont rencontrés.

La marche se fait sur deux rangs; les danseurs se tournent en tous sens et frappent en cadence les bâtons de ceux qui se trouvent en avant, en arrière et à côté d'eux.

A certains temps de la musique, ils frappent par-dessus leur épaules sans se détourner. Les musiciens se tiennent ordinairement au milieu de la Danse et les danseurs forment à l'entour un cercle bondissant.

Quelquefois ils s'arrêtent tout d'un coup, puis font quelques pas de l'air le plus grave du monde, en balançant leur tête et leurs bras de droite et de gauche.

Quelques-uns quittent leur rang, s'élancent au milieu du cercle, commencent à tourner sur eux-mêmes et terminent leur pirouette en s'inclinant jusqu'à terre.

Les Orientaux aiment beaucoup faire danser devant eux, mais ils ne dansent pas eux-mêmes, et, d'autre part, nous avons vu que les Danses d'Almées et de Bayadères sont de véritables Danses d'amour, qui, par la volupté, la licence de leurs gestes, de leurs attitudes, défient toute théorie explicative.

D'ailleurs, ces Danses ne brillent pas par la variété des figures et n'ont rien de distingué ni de gracieux.

Ce sont des poses plus ou moins lascives, mais des Danses, non. Il y en a deux catégories cependant : celles qui ont lieu dans l'intérieur des familles, entre femmes d'une même maison, et celles qu'exécutent des personnes salariées, à l'occasion des naissances, des mariages, des réjouissances publiques.

Les mauresques de qualité, qui passent leurs journées à égrener du lilas ou du jasmin pour en faire des guirlandes dont elles s'ornent le visage et la poitrine, fatiguées de se parer et de se mirer devant leurs petits miroirs, s'arrachent parfois à cette apathie pour se livrer entre elles au plaisir de la Danse.

L'une d'elles, quand ce n'est pas un musicien, tient une *darbouka*, sorte de tam-tam ou de tambour de basque, qu'elle frappe avec les doigts sur une cadence qui semble bonne à faire danser des animaux de ménagerie.

Une autre femme, ayant pour tout vêtement un pantalon très bas de ceinture et une chemise de mousseline transparente qui dissimule à peine son buste, et dont les manches, largement fendues, laissent les bras entièrement libres, se lève, et, agitant au-dessus de sa tête deux foulards, un de chaque main, ou une écharpe, se met à sauter sur place, puis se secoue, se contorsionne,

jetant la tête de gauche et de droite, faisant flotter sa chevelure.

Quand elle s'arrête, épuisée de cet exercice auquel certaines d'entre elles mettent une véritable passion, une autre prend sa place.

Les mouvements de physionomie, les ondulations du corps, les gestes provocants donnent à cette Danse, là encore, un caractère plutôt lascif qu'élégant.

Les Danses à l'occasion des fêtes de famille des Orientaux sont exécutées selon les régions, ou par des négresses ou par des Bayadères, qui sont ordinairement des filles publiques.

La Danse devient là l'exagération des contorsions, des poses voluptueuses, des œillades provocantes dont nous parlions tout à l'heure, avec accompagnement d'une musique où l'instrument le plus harmonieux est une sorte de viole à deux cordes dont le musicien sait tirer avantageusement parti.

La famille, les invités sont accroupis autour des galeries, sur les escaliers, partout où l'on peut voir et entendre. On brûle des parfums, on pousse de joyeux *toulouils*, ou « you, you! » de joie; on s'anime à l'aspect des gestes, des mouvements ardents de ces filles et les pièces de monnaie pleuvent sur la natte, autour de la danseuse.

Depuis le Maroc jusqu'en Égypte, les Danses sont ordinairement exécutées par des troupes spéciales qui se rendent à domicile ou de café en café, pour le plus grand abrutissement des fils du Prophète.

1965

Un voyageur qui a parcouru toutes ces contrées nous en a laissé ce tableau que nous montrons à nos lecteurs :

La troupe se composait de trois femmes et de quatre hommes, tous juifs et paraissant extrêmement misérables.

Un des hommes jouait d'une espèce de mandoline, l'autre du tambour de basque, le troisième d'un violon ou pochette à deux cordes ; le quatrième, qui n'avait aucun instrument, était cependant le personnage le plus important de la troupe : il en était le cornac, l'interprète, le régisseur, le « courtier en libertinage ».

Une jeune fille de quatorze à quinze ans dansait. Une très grosse femme chantait d'un ton nasillard en s'accompagnant d'un vase de terre recouvert d'une peau tendue qu'elle frappait avec le revers des ongles.

Une autre très grosse femme ne faisait rien. Le chant était lugubre et monotone, la musique pitoyable et inintelligible, et la Danse était une espèce de tarentelle dégénérée, lascive, sans grâce, et en harmonie avec le costume et la figure de la malheureuse danseuse.

Sa tunique d'oripeaux, ses jambes nues, sa figure impassible et hébétée couverte de sueur qui coulait sur sa gorge pendante, ses grands yeux sans expression se détachant sur son teint uniformément jaunâtre, sa grosse tournure, ses grands pieds, tout cela n'était guère fait pour exciter la générosité des spectateurs, et c'était cependant à ce but que tendait toute la comédie.

Après et pendant chaque Danse, la jeune fille s'approchait de l'un ou de l'autre d'entre nous, et, par des postures indécentes, des mouvements de hanches, de torse ou de ventre, cherchait à l'engager à lui donner quelques piastres.

Puis, peu à peu, elle se dépouillait de tous ses vêtements, et enfin... Vers le milieu de la soirée, hommes et femmes, ivres, se roulent dans la plus dégoûtante promiscuité.

Voilà à quoi se réduisent les plaisirs de la Danse dans cette partie de l'Afrique, qui a pour limites, à l'Ouest, l'Océan ; à l'Est, la mer Rouge ; au Nord, la Méditerranée et le désert au Sud.

Nous avons vu que s'il y a des Danses de négresses qui laissent fort à désirer quant aux mœurs de la plus élémentaire décence, il y en a aussi de champêtres et d'honnêtes, comme sur les bords du Niger, telles que la *Danse des Œufs ;* de voluptueuses mais aussi discrètes à Saint-Domingue et dans les environs ; d'amusantes, comme à Alger.

Cela prouve simplement que les Danses des nègres et des négresses, en Afrique, n'ont pas

partout le même caractère. En voici une, par exemple, vraiment digne des sauvages et qui se rattache à celle des convulsionnaires ou Aïssaouas, mangeurs de feu :

L'orchestre est composé de nègres, les uns porteurs de *darboukas* qu'ils frappent à l'aide de baguettes recourbées, les autres ayant les mains armées de petites cymbales qu'ils manient comme des castagnettes.

D'un groupe de danseuses accroupies au milieu d'une cour, une première négresse se détache et commence par faire, d'un pas cadencé, le tour des galeries en se dandinant de gauche et de droite, sautillant alternativement sur les deux jambes.

Un nègre suit ses mouvements et l'excite en la frappant d'abord légèrement d'une sorte de martinet de cordes. Puis la mesure s'accélère, la danseuse s'y conforme par ses mouvements.

Graduellement la marche devient une course vertigineuse, accompagnée de pirouettes, de bonds; les coups de fouet redoublent, plus forts, plus nombreux, et la danseuse précipite encore ses allures.

Sa figure s'anime et prend un aspect féroce, les yeux roulent, sanglants, dans leur orbite ; mais ce n'est pas assez.

La hideuse créature reçoit à la main un premier couteau dont elle se frappe sur tout le corps; le sang jaillit, le délire augmente. Un second couteau vient armer l'autre main de la danseuse; les coups de fouets, les entailles se multiplient ; cet horrible spectacle dure quelques minutes, après lesquelles

la malheureuse, épuisée, haletante, fanatisée, va tomber comme une masse sur des paillassons préparés à cet effet.

Une autre la remplace et recommence les mêmes horreurs.

Pour les habitants des îles Carolines, la Danse est une véritable fête. Là encore se sent l'influence du sang espagnol.

Les Danses, très nombreuses et très fréquentes en ces contrées, se signalent plus particulièrement par deux d'entre elles dont la théorie est assez intéressante à connaître. Voici la première :

Réunis d'abord sur deux colonnes, les danseurs entonnent un chant monotone et très harmonieux qu'ils accompagnent des gestes les plus gracieux et de mouvements de hanches extrêmement lascifs.

Leurs yeux expriment le plus grand plaisir et la plus ardente volupté. On dirait qu'ils attendent leur maîtresse. Bientôt un chant plus gai succède à cette scène amoureuse, car ces hommes ont appris à varier leurs amusements.

Ils se prennent par la main, courent en rond, font mille folles gambades.

Chacun pose le pied sur la cuisse de son voisin, et, dès qu'une figure est terminée, tous se confondent en révérences plus élégantes et mieux exécutées les unes que les autres.

Après ces scènes originales et divertissantes, viennent des Danses tellement curieuses qu'il est difficile d'en donner l'idée.

Ici, c'est la difficulté qui en fait le mérite. Armés

de longs bâtons qu'ils tiennent à deux mains, les joyeux Carolains se rangent sur deux lignes.

D'abord, un seul marque le commencement de la figure, en élevant la voix comme pour fixer l'attention. Un chant général répond à cet appel, les bâtons se heurtent en cadence ; on se porte des coups à droite, à gauche, mais ce n'est que le prélude d'un fracas plus merveilleux encore.

Bientôt le spectacle s'anime ; les danseurs changent de place, s'animent, s'évitent, se suivent, se dispersent, se croisent sans s'embrouiller, forment des figures admirables, des tableaux ravissants.

Tantôt quatre à quatre, tantôt huit à huit, ils s'attaquent avec rapidité.

Un coup menace les reins, une arme le chasse, un bâton va atteindre la tête : le bâton du voisin est là, comme par enchantement, pour l'arrêter.

Bientôt les coups se précipitent ; chacun frappe, pare et riposte à la fois. Quel mouvement ! Quelle vivacité ! Quelle adresse de passer tant de fois sous les armes les uns des autres sans se heurter, sans se confondre, sans se perdre !

L'œil a peine à les suivre, l'attention se fatiguerait si l'étonnement ne tenait sa place.

Les figures changent de forme à chaque instant ; les danseurs changent d'adversaires, et toujours l'harmonie règne dans la fête. Enfin, trois cris plus forts, trois mouvements plus rapides, toris coups plus prononcés achèvent le tableau.

Peut-on imaginer motif de ballet plus original, plus gracieux que celui que nous venons de décrire là.

Et ce spectacle se passe en Afrique, chez des peuples encore bien arriérés.

Et dire que nos professeurs, nos maîtres à danser de notre Académie nationale de Chant, de Musique et de Danse se creusent en vain la cervelle pour nous trouver du nouveau!...

Celui qui voudrait chercher un peu sérieusement n'aurait cependant que la peine de choisir.

Tenez, voici la théorie de la seconde de ces Danses que nous tenons à faire connaître à nos lecteurs, et dites-nous si ce n'est pas ce qu'il y a de plus charmant comme composition et comme exécution.

Nous passons sur ce que les habitants de ces pays appellent les *Danses des Antiques* pour en venir tout de suite à cette seconde Danse promise, dans laquelle, croyons-nous, on trouverait un ballet fort imposant.

Cela s'appelle la *Danse de Montésuma.*

D'abord, sur deux lignes parallèles se présentent seize danseurs, armés d'éventails de plumes de divers oiseaux qu'ils agitent avec grâce.

Leur main gauche met en mouvement un coco rempli de petites graines dont le bruit imite celui de nos grelots d'enfants.

L'orchestre n'est pas brillant, mais l'air qui accompagne les pas est harmonieux et pourrait bien être un art national comme dans la Danse qui précède.

Les danseurs avancent lentement, se croisent et forment des figures gracieuses, tandis qu'à petits pas le personnage qui représente le roi ou le chef de la fête, à côté duquel cheminent deux jeunes pages, ouvre les rangs avec un geste et se retire gravement, après avoir agité son énorme éventail et son sceptre sur la tête des danseurs.

Puis, d'autres danseurs, armés de cerceaux paraissent et forment des tableaux ravissants, tandis que le roi, paisiblement assis sur son trône figuré par un fauteuil délabré, paraît jouir de la fête et s'amuse des cris et des coups violents que se donnent, pendant toute la cérémonie, deux grotesques armés d'énormes bâtons, couverts des haillons de la misère et de masques hideux.

A ces airs succèdent des mouvements plus gais, des airs plus animés. Les danseurs, au bruit des castagnettes, font quelques pas gracieux et cessent pour un moment leur marche monotone, pendant que d'autres, armés de sabres et de boucliers, se croisent, se cherchent, se heurtent, se portant des coups qu'ils parent avec adresse, figurant, en un mot, des combats singuliers, une bataille générale, et n'étant séparés que par la présence du roi, qui s'avance au milieu d'eux et pose son sceptre entre les combattants.

Alors, les danseurs, oubliant leurs querelles et leurs motifs de discorde, abandonnant leurs armes, se prennent gaîment par la main et entourent leur généreux souverain, comme pour lui rendre grâce de l'union qui règne à présent et de la paix qu'il vient de leur procurer.

Et la cérémonie se termine par une Contredanse du pays exécutée par des hommes et des enfants habillés en femmes, lesquels tournent autour d'un petit mât au sommet duquel sont attachés des rubans de diverses couleurs; de sorte que les danseurs et les danseuses, qui courent en sens inverse, couvrent entièrement le mât de leurs rubans coloriés.

On appelle là-bas la dernière partie de ce ballet — car c'en est bien un — *Danse du bâton habillé.*

Quant à la Danse elle-même que nous venons de décrire, elle est également exécutée dans quelques provinces du Midi de la France.

LA DANSE EN ANGLETERRE

L'Angleterre a une très grande variété de Danses populaires originales et en a naturalisé plusieurs, empruntées à la France, à l'Espagne et à l'Italie.

Dans les drames de Shakespeare il est constamment question de Danses, et le poète leur fait une place considérable.

Les importations étrangères ont d'ailleurs fini par prévaloir et ont éliminé presque toutes les autres Danses; mais quelques-unes subsistent qu'il convient de citer.

Voici d'abord le *Horn-Pipe*, qui est la Danse des matelots. Ils y réalisent des prodiges d'équilibre. Ils agitent les jambes en immobilisant le buste, les bras croisés sur la poitrine ou les mains dans les poches.

La musique est sur la mesure deux, quatre ou six-huit.

Le *Cushion Dance*, Danse du Coussin, s'est perpétuée jusqu'à nos jours et se danse encore dans l'intimité. Jadis cette Danse figurait dans toutes les noces sur l'air de *Joan Sanderson*.

On formait une vaste *Ronde*. Un des danseurs portait un petit coussin ordinairement rouge,

courait dans la *Ronde*, puis faisait une pause et invitait une dame.

Celle-ci s'agenouillait sur le coussin et il l'embrassait. Elle prenait alors le coussin et tous deux dansaient en chantant le refrain. Quand ils s'arrêtaient, la dame continuait, invitant à son tour un danseur.

Tous trois dansaient et le second invité continuait. On allait ainsi jusqu'à ce que toutes les personnes de la *Ronde* fussent au milieu de la salle.

Le *Cushion Dance*, avec ses demandes et ses répliques fixées d'avance, ne se danse plus guère.

Quant à l'usage d'embrasser sa danseuse, il est encore général dans toutes les campagnes de l'Angleterre.

Des Danses importées de l'étranger, la plus répandue au XVI^e^ siècle fut la *Morisque* ou *Morris Dance*, que l'on dansait plus spécialement le 1^er^ mai de chaque année.

Elle était ouverte par un masque déguisé en nègre, coiffé d'un turban, avec des grelots attachés aux chevilles. Il faisait quelques tours dans la salle, tandis que les spectateurs marquaient le pas, soit du pied entier, soit avec le talon seulement.

Le jeune Maure ne quittait pas le sol de la pointe des pieds, se contentant de glisser en soulevant le talon, faisant sonner ses grelots.

La musique était sur la mesure normale. D'après ses indications le danseur sautait quatre fois du talon droit sur le talon gauche, puis, après

une pause, renouvelait douze fois ce changement de pied et terminait en frappant les talons l'un contre l'autre.

Les Danses françaises qui eurent le plus de succès en Angleterre furent: la *Courante*, avec ses tours rapides; la *Volte*, où deux danseurs tournaient enlacés. De même la *Bergamesque* fut très favorisée.

Le *Passamezzo* italien plaisait beaucoup à la reine Elisabeth, ainsi que la majestueuse *Pavane*. A la cour, on dansait également des Danses graves et rythmées, telle que la *Mesure (Measure)* et le *Treuchmore*. La première, à laquelle prenaient part les plus hauts dignitaires, avait quelque chose de compassé; la seconde était une Contredanse qui se déroulait d'une extrémité à l'autre du bal, englobant tous les danseurs.

Plus tard, enfin, fit fureur l'*Anglaise*, qui avait été longtemps dansée en France et en Allemagne avant de passer en Angleterre où elle se danse encore de nos jours.

Elle est exécutée par un homme seul, surtout par un matelot ou un nègre. Son mouvement est rapide et vif pour répondre aux *pas* précipités, aux *emboités* successifs de pointe et de talon, aux *jetés* et aux petits sauts de côté.

Le mouvement est en six-huit. Le danseur tient, en la dansant, une petite baguette sous son bras droit. L'air est presque national et très court; le musicien le joue tant que dure la Danse.

Dans une figure il y a quatre *pas*, un à droite, un à gauche, un en avant et un en arrière. A chaque pas il faut faire la *finale* et un *assemblé* pour achever le *pas*.

Promenade à droite, trois *ballonnés* de la jambe droite, trois de la jambe gauche, *finale* de la jambe gauche et *assemblé.*

Promenade à gauche, trois *ballonnés* de la jambe gauche, trois de la jambe droite, *finale* de la jambe droite et *assemblé.*

1re *Figure : Piqué* à droite, *finale* à droite et *assemblé; piqué* à gauche; *finale* à gauche et *assemblé; berceau* en avant (ceci se fait six fois en avant); *finale* à droite et *assemblé; berceau* en arrière) se fait six fois en arrière), *finale* à gauche et *assemblé* pour finir la figure.

2e *Figure : Battement de jambe* sur le côté droit, *finale* à droite et *assemblé; Battement de jambe* sur le côté gauche, *finale* à gauche et *assemblé; finale double* en avant, un coup de *berceau* (ceci se fait trois fois en avant), *finale* de la jambe droite et *assemblé; finale* double en arrière, un coup de *berceau* (se fait trois fois en arrière), *finale* de la jambe gauche et *assemblé* pour finir la figure.

3e *Figure : Échappé* du pied droit sur le côté droit, trois changements de talons, *piqué* du talon, de la pointe et *assemblé* (ceci se fait trois fois du pied droit); *finale* du pied droit et *assemblé* (se fait une seconde fois du côté gauche). *Piqué en rond de rond de jambe*, en avant du pied droit; *piqué* de la pointe et du talon. (Ce *piqué* se fait six fois de la jambe droite en avant.)

Moucheté, allonger la jambe en rond, *finale* à droite et *assemblé; piqué* en rond de jambe en arrière du pied gauche, *piqué* de la pointe et du talon (ce *piqué* se fait six fois de la jambe gauche en arrière); *moucheté* devant le pied

droit, allonger la jambe en rond; *finale* à gauche et *assemblé* pour finir la figure.

4e *Figure : Piqué* en cinq temps et changement de talons; *piqué* sur le côté droit, du pied droit, du talon, de la pointe, devant le pied gauche, du talon, de la pointe et sur le côté droit, un changement de talon en le prenant derrière le pied gauche. (Il faut le faire trois fois à droite.) *Finale* à droite et *assemblé*. (Faire de même du côté gauche que du côté droit.)

CISEAUX EN AVANT. — *Décomposition* : — Fermer la pointe des pieds, ouvrir les talons, ouvrir la pointe des pieds, fermer les talons et fermer la pointe des pieds. Le faire six fois en avant comme ci-dessus, *finale* à droite et *assemblé*.

CISEAUX EN ARRIÈRE. — *Décomposition* : — Ouvrir les talons, fermer la pointe des pieds fermer les talons, ouvrir la pointe des pieds (répéter six fois en arrière). *Finale* du pied gauche et *assemblé*.

5e *Figure*. CISEAUX EN TOURNANT A DROITE. — *Décomposition* : — Ouvrir le talon du pied droit en fermant la pointe du pied gauche, ouvrir la pointe du pied droit en fermant le talon gauche, et ainsi de suite en tournant; *finale* du pied droit et *assemblé* (de même à gauche en tournant).

Piqué en deux temps du pied droit et du pied gauche, un changement de talons (le faire trois fois en avant); *finale* à droite et *assemblé* (de même en arrière); *piqué* en deux temps du pied gauche et du pied droit, un changement de talons (le faire trois fois en arrière), *finale* à gauche et *assemblé* pour faire la figure.

6e *Figure : Ciseaux* pour se fendre en grand

écart, se relever et *finale; piqué* en avant, *assemblé* (le faire trois fois en avant) et *finale* à droite; *assemblé, piqué* en arrière et *finale; assemblé* (le faire trois fois en arrière), *finale* à gauche et *assemblé.*

7e *Figure : Piqué* en quatre temps sur le côté droit de la jambe droite (de même du côté gauche); *finale* à droite, *assemblé, finale* et *assemblé.* Trois *trots de cheval* en avant, un coup de *berceau,* frapper du pied gauche en chassant le pied droit, pour battre trois fois la semelle double un coup de *berceau;* trois *trots de cheval,* un coup de *berceau, finale* et *assemblé* (il faut répéter le *trot de cheval* en arrière de même qu'en avant); *finale* et *assemblé* pour finir la figure.

8e *Figure: Piqué* du pied droit, sur le côté droit de la pointe et du talon; *moucheté* devant, derrière, et trois changements de talons (faire trois fois à droite); *finale* à droite et *assemblé* (répéter de même à gauche).

Une *sissonne* en avant (six coups de *berceau*), répéter encore deux fois en avant; *finale* et *assemblé* (faire de même en arrière).

9e *Figure*: *Sissonnes* anglaises à droite, *berceau, finale* et *assemblé; sissonnes* anglaises à gauche, *berceau, finale* et *assemblé;* un coup d'*ailes de pigeon, berceau* en avant (le faire encore cinq fois en avant) et *finale; assemblé,* un coup d'*ailes de pigeon, berceau* en arrière (le faire six fois) et *assemblé.*

10e *Figure : Berceau* en tournant à droite, *finale* et *assemblé; berceau* en tournant à gauche, *finale* et *assemblé; piqué* en avant, *ailes de pigeon* (faire trois fois en avant), *finale* et *assemblé* (faire de même en arrière).

11e *Figure : Battement* de semelle en tournant à droite et du pied droit; *finale* et *assemblé* (de même à gauche), *finale* et *assemblé ; battement* de semelle et du pied droit; trois fois trois *chassés*, frappement de pied, chasser le pied gauche par le pied droit en frappant du pied gauche et du pied droit (ceci se fait trois fois en avant); *finale* et *assemblé* (faire de même en arrière).

12e *Figure :* Ecart d'un pied : ouvrir l'équerre d'un pied et trois changements de talons (faire encore deux fois à droite), *finale* à droite, *finale* à gauche, *assemblé* terre à terre, *berceau* en avant (faire trois fois en avant); *finale* et *assemblé* (de même en arrière).

13e *Figure : Ailes de pigeon*, trois changements de talons (trois fois), *ailes de pigeon* coupées devant et en avant, *ailes de pigeon* coupées derrière et en arrière, *ailes de pigeon* sur place et en tournant, *finale* et *assemblé*.

14e *Figure :* Deux *écarts*, trois changements de talons (répéter trois fois), *finale* et *assemblé*; *écart, entrechat double*, *écart*, un tour en l'air (répéter encore deux fois), *finale* et *assemblé* pour finir.

Promenade à droite et à gauche, six *ballonnés* à droite, *finale* à droite et *assemblé*, six *ballonnés* à gauche, *écart*, *entrechat*, *écart*, *entrechat* et *attitude* pour finir.

LA DANSE EN ALLEMAGNE

Tacite, dans ses épopéennes *Histoires*, parle de la *Danses des Epées* qu'affectionnaient tout particulièrement les jeunes guerriers germains, et l'immortel poète est tout naturellement amené à citer à propos de cette Danse la célèbre prophétesse des peuplades des bords du Rhin qu'il a chantée comme le virtuose qu'il était, Velléda, la druidesse héroïque, qui, pour prix de son patriotisme, en récompense du plus noble dévouement, abandonnée par les siens qu'elle avait tant de fois conduits à la victoire, fut traînée, enchaînée, à Rome, où elle servit d'ornement au triomphe de de Domitien.

« Velléda, dit Tacite, sautait et dansait en promulguant ses oracles à ses frères ».

La sublime prêtresse dort aujourd'hui dans son superbe marbre du jardin du Luxembourg.

Puisse-t-elle inspirer à nos honorables sénateurs son amour de la Danse et celui qu'elle avait surtout pour sa patrie.

Le principal, pour nous, dans l'ouvrage qui nous occupe en ce moment, c'est de savoir que, d'après Tacite — et nous le croyons — il y a eu,

dans la vieille Germanie, des Danses de guerre et des Danses religieuses.

On suppose également que les Danses des sorcières du Brocken sont le souvenir des Danses religieuses des Saxons et des Thuringiens célébrant le culte de leurs dieux pendant la nuit.

En Allemagne, comme partout en Europe à peu près à la même époque, l'Église — et surtout les moines — proscrivirent la Danse comme démoniaque, tout simplement parce qu'ils avaient jugé qu'elle ne servait plus à leur cause néfaste et funeste.

Mais ils ne purent l'arracher complètement des mœurs où elle avait des racines aussi profondes et aussi anciennes que le monde lui-même.

A peine, en effet, arrivons-nous au XII^e^ siècle que nous trouvons les Danses fort nombreuses et très vivantes en Allemagne.

Elles se divisent alors en deux catégories bien distinctes : les *Danses sautées* et les *Danses marchées* ou *glissées*.

Les secondes, moins vives, moins alertes, c'est-à-dire plus correctes, plus recherchées dans le caractère de leurs *temps*, de leurs *pas*, de leurs gestes et de leurs attitudes étaient considérées comme les Danses du monde élégant, des seigneurs et de la cour et seulement exercées par ce public d'élite.

Sa théorie tenait en quelques lignes :

Le cavalier prenait la main à une ou deux dames et se promenait avec elles en glissant en cadence, accompagné par des instruments à cordes et des chants ; lui-même chantait, souvent la foule se contentant de répéter le refrain.

De nombreuses poésies allemandes du moyen âge prouvent la popularité de la Danse dans ce pays, à cette époque.

Frédéric le Belliqueux, excellent musicien et danseur émérite, composait, rythmait lui-même des airs de Danse qu'il était le premier à exécuter. Mais, dès le XIII^e^ siècle, les Danses sont graves, les mouvements trop lents, trop compassés ; tout dans les attitudes semble gêné, se fait avec raideur, sans grâce, est guindé à l'excès.

Les robes à traîne, fort à la mode, comme elles y revinrent encore plusieurs fois plus tard, empêchaient le pas des danseurs, la marche libre, couvrant, encombrant, balayant le parquet d'où elles soulevaient une désagréable poussière. A cette époque la théorie était celle-ci :

On formait des rondes tournant doucement en chantant, ou bien le conducteur du Chant et de la Danse se mettait à la tête d'une longue file dont il guidait tous les mouvements, formant ou rompant le cercle se déroulant à travers la salle.

On dansait pour les fiançailles, les naissances, les baptêmes, les mariages; puis les paysans adoptèrent la *Danse glissée* des grands seigneurs.

Mauvaise idée, si l'on en juge par l'effet que devaient produire les gros souliers ferrés — voire même les escarpins en « cuir de brouette » de ces bons ruraux allemands — qui venaient remplacer assez malencontreusement les fins souliers de satin ou de chevreau mordoré.

Heureusement, les villageois teutons avaient d'autres Danses moins sentimentales et moins empesées : les Danses sautées, où ils s'en donnaient à leur aise.

Les airs et les noms de plusieurs de ces Danses sont arrivés jusqu'à nous et il faut remarquer que le plus grand nombre d'entre elles paraissent avoir été prises en notre pays.

Ce qui donnait un caractère particulier à ces Danses allemandes du moyen âge, c'est qu'elles étaient toujours accompagnées de chant, et souvent même n'avaient pas d'autre accompagnement.

La forme musicale d'une partie des Danses allemandes n'est pas moins originale; elle comporte deux parties : la première lente, sur la mesure quatre-quatre; la seconde plus vive, sur la mesure trois-quatre.

La première est généralement une *Promenade*, la seconde une Danse tournée.

Le type des Danses glissées comportant ces deux parties est l'*Allemande*, mais il ne faut pas confondre celle-ci avec celle que nous avons eue en France, celle dont parle Thoinot-Arbeau, à

laquelle nous-même consacrons un passage en ce livre.

Ces deux Danses n'ont rien de commun ensemble, et l'*Allemande* allemande que nous allons mettre ici à sa place, n'a surtout rien à voir — nous l'avons dit et répété à satiété — avec notre *Volte*, bien française, et encore moins, si se peut, avec notre *Valse*, bien française aussi, notre *Valse* si gracieuse, si leste, si élégante, à côté de celle des Allemands qui est lourde, sans grâce, sans originalité, sans cachet, comme les Allemands eux-mêmes.

Il y a plusieurs variantes de l'*Allemande*, notamment : *Schwœbische*, *Steyersche*, *Lœnderer*, *Zweitritt*, etc.; mais c'étaient les Danses slaves qui dominaient dans la partie orientale de l'Allemagne. Quelques-unes des Danses populaires qui y eurent la vogue méritent d'être citées avec leur théorie respective.

Le *Siebensprung*, vieille Danse religieuse exécutée par le danseur, comportait sept mouvements : deux avec les pieds, deux avec les genoux que l'on fléchissait, deux avec les coudes que l'on frappait à terre, un avec la tête qui touchait également le sol.

La musique était alternativement en trois-quatre et deux-quatre. La *Hochzeitstanz*, *Danse du Mariage*, était la seule qu'eussent les Frisons orientaux.

L'air comportait un dialogue sentimental et railleur tour à tour. Exécutée par deux couples, on la dansait avec des mouvements de la tête, des mains, des bras, des jambes. Les hommes frappaient les mains l'une contre l'autre, derrière leur dos, sur les cuisses; les femmes les imitaient. La *Finale* était lente et triste.

Le *Trummertanz* ou *Platztanz*, en Bavière et en Franconie, se dansait dans les prairies, en pleins champs. On formait une énorme ronde où chaque couple dansait à part et pour son propre compte.

Les jeunes filles tournaient d'abord autour des danseurs; puis ils se prenaient par la taille et se balançaient ensemble. A un autre moment les jeunes filles dansaient seules, les garçons chantant et dansant autour d'elles.

Les Dithmarses ont eu plusieurs Danses très curieuses, d'un caractère fort original, dont une dite « longue Danse », dans laquelle les danseurs, quelquefois réunis à plusieurs centaines, répétaient dans un unisson irréprochable tous les vers chantés, les gestes faits, les pas dansés par le conducteur, ce qui donnait à cette Danse un peu le caractère particulier à notre *Farandole* provençale.

Dans le grand-duché de Mecklembourg-Schwerin se danse encore de nos jours, dans les salons de la ville et aussi parfois autour du château, en plein air, à l'occasion de certaines fêtes ou cérémonies, un Quadrille de deux figures, fameux dans la région et dans l'Allemagne entière, appelée la *Schœndor und stlotz*.

La première figure de ce Quadrille est elle-même un *Quadrille croisé* et la seconde une *Promenade* exécutée les bras collés au corps.

L'*Auskehr* ou *Grossvatertanz*, Danse également très réputée, est une sorte de Polonaise.

Le *Ruckelreih* est une Danse de noces dont le sujet est l'expulsion de la fiancée du nombre des célibataires.

Cette Danse, on le conçoit aisément, est très bruyante, très mouvementée, n'engendre pas la mélancolie chez les convives.

La *Schefflertanz* est une Danse plus particulièrement dansée à Munich et qui remonte au moins au XIV^e^ siècle. Elle est exécutée tous les sept ans dans les rues, depuis le premier dimanche qui suit les Trois-Rois jusqu'au mardi gras.

C'était une espèce de *Contredanse* du genre des nôtres, avec des pas et mouvements à peu près identiques, mais dont la vingtaine de danseurs qui la composaient étaient tous costumés.

La Bavière a aussi quelques Danses à elle particulières. Toutes sont sur le type de la *Valse à trois temps*, sauf quelques-unes, à six, huit, dix ou douze personnes, qui sont celui du *Quadrille français* avec ses *chassés-croisés* et ses *tours de main*.

Dans le pays de Salzbourg on danse l'*Aufundab*, chaque couple évoluant sur une planche qu'il ne peut quitter.

Près de Ratisbonne on retrouve encore l'ancien *Huettanz* ou *Maitanz*, dont un chapeau est le prix.

Sur les bords de l'Inn, l'amour de la Danse est si vivace, si intense que l'on dut le maîtriser, en 1846, dans un district appelé Rosenheim, et cela parce que les bonnes danseuses et les bons danseurs,

étant sans cesse invités à des fêtes ou à des festins, à des soirées quelconques, ne pouvaient plus arriver à trouver le temps de se coucher, tandis qu'au contraire, dans un district voisin, à Ramsau, on ne danse que trois fois par an parce que danseurs et danseuses font absolument défaut.

La principale Danse populaire de la région danubienne allemande est le *Lœnderer* ou *Lœndler*, sur la mesure trois-huit. Le *Hasenschlager* en est une forme très originale. Il est dansé par un couple. En voici la théorie :

La jeune fille tourne sur elle-même, les yeux pudiquement baissés. Son danseur décrit des cercles autour d'elle, en manifestant par une vive pantomime son amour et sa joie, frappant en mesure, du pied, de la main sur sa cuisse, sur ses genoux et ses talons, sautant, passant les bras au-dessus de la jeune fille que, finalement, il enlève dans ses bras.

La forme tournée des Danses allemandes leur donne certainement l'allure, le type de la Valse; mais celle-ci, comme nous la comprenons, n'a rien d'allemand et la preuve en est que la musique de l'*Allemande* avec *tours* était sur mesure deux-deux, plus tard seulement trois-quatre; que le *Pas* se décomposait en trois *pas marchés*, ou plutôt *glissés;* que les danseurs étaient accouplés ou groupés quatre par quatre; que toute la Danse était *glissée* alternativement en avant et en arrière. La preuve en est enfin que voici l'*Allemande* telle qu'elle existait au moyen âge en Allemagne, et l'on

va voir qu'elle n'a rien en sa théorie qui ressemble à l'*Allemande* que l'on a dansée en France, et encore moins à notre *Volte* d'où est issue notre *Valse*, que l'Allemagne nous a empruntée.

L'ALLEMANDE

L'Allemande des Allemands, celle qui était bien teutonne par l'épaisseur de ses principes et la lourdeur de ses interprètes, l'*Allemande*, évidemment, était une Danse germanique — La Palisse l'aurait dit. — Elle fut également très à la mode en Angleterre au temps de Shakespeare. C'était à cette époque, à proprement parler, la Danse nationale allemande. La musique comprenait deux groupes de huit mesures ou de quatre mesures répétées. Cette période de quatre mesures est la forme originelle de presque toutes les Chansons populaires et des Airs de Danse de l'Allemagne, non seulement au moyen âge mais jusqu'à nos jours. Quant à la théorie qui était sienne à cette époque, la voici :

Elle était exécutée par plusieurs couples à la fois, chaque cavalier donnant la main à sa dame et les couples se suivant en file les uns derrière les autres. Les mouvements étaient trois *Pas* et une *Grue*, où on levait le pied sans sauter. Arrivé à l'extrémité de la salle, on faisait une conversion sans se quitter la main. Quand s'arrêtait la musique on faisait

une pause, s'arrêtant sur place et causant en attendant la seconde partie, laquelle répétait la première.

Dans la troisième partie l'allure était plus vive, comme dans la *Courante*.

Parfois encore, pour animer le bal, on admettait que les cavaliers pussent se dérober réciproquement leurs danseuses ; mais, comme cela provoqua de violentes querelles, on dut supprimer cette douce habitude.

Eh bien, franchement, qui pourrait soutenir que c'est d'une Danse allemande, dans laquelle danseurs et danseuses causaient « en attendant la seconde partie », où les danseurs se « dérobaient réciproquement leurs danseuses », qu'est venue la *Valse* française ?

Certes, l'histoire de la Danse n'a pas l'importance de celle de la France, mais il y a tout de même des auteurs qui ont de bien étranges façons d'écrire celle-là.

LA DANSE EN ITALIE

Dans le développement des Danses de société qui se compléta en France pendant le siècle qui suivit la Renaissance, les Danses populaires s'y montrèrent si nombreuses et si intéressantes qu'elles fournirent d'abondants et précieux éléments à nos voisins les Italiens.

Aussi, ne serait-ce que par les descriptions qu'en ont laissées les danseurs du cru, les Chiarampino et les Chiapino par exemple, que nous serions suffisamment renseignés à ce sujet.

En effet, ils nous parlent d'une foule de Danses siciliennes, romaines et vénitiennes, tombées en désuétude depuis longtemps. Les principales étaient la *Gigue* (*Giga*), la *Gaillarde* (*Gagliarda*), la *Tarentelle* et le *Passamezzo*.

Les deux premières étaient d'un caractère gai et d'un mouvement vif.

La GAILLARDE, ou *Romanesque*, est sur une mesure de trois-deux, trois-huit ou trois-quatre, parfois même deux-quatre ou quatre-quatre et comprend deux parties de douze mesures. La dernière est une atténuation de la *Gaillarde*, d'un mouvement lent, où l'on fait moitié autant de *Pas* que dans celle-ci. On la danse ou on la saute selon

les dispositions du local où elle a lieu. Les instruments de musique employés sont la guitare, le tambourin, les castagnettes et le *mortello*. Souvent ils sont maniés par le danseur lui-même.

La TARENTELLE est la plus caractéristique des Danses populaires italiennes.

On la danse dans l'Italie méridionale, notamment dans la région de Tarente, et c'est certainement là qu'il faut voir l'origine de son nom.

Quant à la légende, aussi stupide que répétée par les peuples méridionaux, à propos de la morsure de l'araignée venimeuse qu'est la tarentule, il faut l'envoyer avec les autres calembredaines de même acabit.

Nous parlerons tout à l'heure plus longuement de cette Danse.

Une autre Danse analogue à la *Tarentelle*, où tout le corps est intéressé, est la *Saltarelle*, Danse populaire des Romains.

La SALTARELLE se saute en marquant fortement les temps. Les mouvements sont infiniment variés. La danseuse tient son tablier, ou une écharpe, déployant sa grâce surtout dans les mouvements des bras. Le danseur joue de la guitare.

Aux XV^e^ et XVI^e^ siècles, la *Saltarelle* s'est introduite dans les cours. Depuis elle s'est conservée comme Danse populaire, surtout à la campagne.

La SICILIENNE est une Danse nationale de la Sicile, sur la mesure de six-huit, d'un mouvement

ralenti. Elle contraste avec la *Tarentelle* dont elle diffère surtout par la musique.

La *Foclave*, sur la même mesure de six-huit, est une Danse vénitienne des gondoliers, dansée par un couple ou deux et d'un caractère très vif.

La *Bergamasque* fut d'abord une Danse des paysans de la province de Bergame, considérés comme les plus turbulents de l'Italie. La musique que l'on renouvelait encore au XVIII^e^ siècle est pour violon. Elle comprend deux parties de huit mesures chacune.

Arrivons maintenant à la *Tarentelle*.

LA TARENTELLE

Il existe plusieurs formes de cette Danse et de sa musique. Voici comment elle se danse aujourd'hui encore à Naples et à Tarente :

La mélodie, sur une mesure de six-huit, est très gaie. Le chant est accompagné de castagnettes et de tambourins. La Danse est exécutée par un couple. Le cavalier et la danseuse commencent par se faire vis-à-vis en sautillant en mesure ; puis ils sautent, tournent, se poursuivent, changent de place avec la plus extrême rapidité, cherchant à se surpasser l'un et l'autre. La vitesse vertigineuse à laquelle ils arrivent est vraiment extraordinaire.

Les Siciliens dansent la *Tarentelle* avec moins de fougue, mais y déploient une admirable légèreté, donnant à cette Danse une allure et une signification plus tendres.

On l'a comparée chez eux au vol de deux papillons.

Au point de vue pratique, la *Tarentelle,* où l'on meut tout le corps, bras et jambes, comporte une grande fantaisie; la seule obligation est de marquer nettement la mesure. Elle est surtout la Danse nationale des Napolitains, qui la dansent souvent au bruit d'un tambour de basque frappé avec vigueur et dont les grelots excitent encore les danseurs par leur tintement perpétuel. Elle est vive, rapide, entraînante, fortement rythmée.

Cette Danse effrénée, prolongée parfois pendant douze heures, Danse lascive et d'une vitesse endiablée, est la récréation favorite de ses nationaux et représente pour eux ce qu'est le *Fandango* pour les Espagnols. Tous s'y livrent avec une joie, une ardeur, un entrain inouïs, dont on a peine à se faire une idée, les danseurs s'enlaçant, tournant l'un autour de l'autre, s'excitant des yeux et du geste, s'enivrant et s'électrisant mutuellement, se passionnant enfin jusqu'à la rage, jusqu'à la fureur.

Mme de Staël, dans *Corinne*, a fait une description de la *Tarentelle* qui en constitue la théorie la plus artistique et la plus juste. On ne peut dépeindre avec plus de tact et de talent cette Danse d'une

sensualité si farouche, sinon si brutale. Aussi en citons-nous ce passage :

Corinne, avant de commencer, fit avec les deux mains un salut plein de grâce à l'assemblée, et, tournant légèrement sur elle-même, elle prit le tambour de basque que le prince d'Amalfi lui présentait. Elle se mit à danser en frappant l'air de ce tambour et tous ses mouvements avaient une souplesse, une grâce, un mélange de pudeur et de volupté qui pourraient donner une idée de la puissance que les *Bayadères* exercent sur l'esprit des Indiens.

Corinne connaissait si bien toutes les attitudes que représentent les peintres et les sculpteurs antiques que, par un léger mouvement de ses bras, tantôt au-dessus de sa tête, tantôt en avant avec une de ses mains, tandis que l'autre parcourait les grelots avec une incroyable dextérité, elle rappelait les danseuses d'Herculanum et faisait naître successivement une foule d'idées nouvelles pour le dessein et la peinture.

Il y a un moment dans cette Danse napolitaine, où la femme se met à genoux, tandis que l'homme tourne autour d'elle, non en maître mais en vainqueur.

A la fin de la Danse, l'homme se met à genoux à son tour et c'est la femme qui tourne autour de lui.

A ce moment, Corinne se surpassa s'il était possible encore. Sa course était si légère en parcourant deux ou trois fois le même cercle que ses pieds, chaussés de brodequins, volaient sur le plancher avec la rapidité de l'éclair, et, quand elle éleva une

de ses mains en agitant son tambour de basque et que de l'autre elle fit signe au prince d'Amalfi de se relever, tous les hommes étaient tentés de se mettre à genoux comme lui.

La musique de la *Tarentelle* est, comme la Danse, naturellement vive et rapide. Elle est toujours écrite sur un rythme à six-huit, ainsi que nous l'avons dit et se compose ordinairement de trois parties. La première fait entendre la tonalité mineure et se compose de deux ou trois reprises ; la seconde, d'une longueur à peu près semblable, établit la tonalité majeure identique, et, enfin, la troisième n'est que le retour de la première, se terminant, cette fois, par une *Coda* serrée et entraînante dont le mouvement s'accélère de plus en plus.

LA DANSE EN SUÈDE ET EN ÉCOSSE

Le goût du peuple écossais pour la Danse est très prononcé, très vivace, et cela est d'autant plus extraordinaire qu'il a dû, pour triompher, résister à tous les efforts tentés pour le détruire par l'Église presbytérienne. On peut de cela se faire facilement une idée à la lecture des romans de Walter Scott.

Cette inclination pour la Danse se fait surtout sentir dans les Highlands, parmi les populations de race celtique. Dans toutes les villes, voire même au fond des plus humbles campagnes, pendant les longues veillées hivernales, les Écossais se réunissent en de nombreuses assemblées où les jeunes garçons et les jeunes filles accourent en foule à de véritables écoles de Danse.

Les vieilles Danses du pays s'exécutent au son de la cornemuse, comme par exemple celle des *Highland-Reels*, dansée par deux couples à la fois.

Quant à l'*Écossaise*, elle a beaucoup perdu en se transformant.

A son origine, l'*Écossaise* se dansait sur une musique de cornemuse selon la mesure trois-deux ou trois-quatre. Son caractère était simple et grave,

les *Tours* brefs. Les danseurs avaient les bras sur la poitrine.

Au début de ce siècle on en fit une Danse de société, et, pour presser le mouvement, on

adopta la mesure deux-quatre, l'air entier comportant deux reprises de huit mesures chacune.

La *Danse des Claymores* est un divertissement national. Deux claymores sont posées en croix sur le sol. Dans un cercle étroit, les danseurs se meuvent avec la plus grande rapidité, variant sans cesse leurs *Pas*, sans jamais effleurer les glaives.

La *Danse des Épées*, qui s'est conservée dans les îles, est un peu plus compliquée. Six danseurs représentent les six saints : Georges, Jacques, David, Antoine, André et Patrick. Ils se présentent

d'abord isolément, l'épée nue à la main, et chantent quelques vers ; puis saint Georges ouvre la Danse. Tour à tour ses compagnons lui succèdent, chacun appelant le suivant en frappant son épée. Puis on forme le cercle, chacun tenant l'épée de sa main droite, et de la main gauche la pointe de l'épée de son voisin. Après avoir dansé une *Ronde*, ils lèvent les épées, formant une voûte sous laquelle ils passent rapidement ; puis ils sautent par-dessus les épées. Enfin ils dansent une *Ronde*.

La seconde série de figures s'exécute encore plus vivement. Les six danseurs déroulent une espèce de procession ; puis ils forment un tourbillon où chacun tourne sur lui-même, agitant l'épée autour de lui, poussant des cris sauvages. Puis on reprend une allure plus calme au signal de saint Georges. Les danseurs dansent dos à dos ou face à face, entre-croisant leurs épées.

Les Scandinaves, et, parmi eux, les Suédois, ont un grand nombre de Danses populaires avec leurs airs. Bien que leur nom général, *Polsher*, semble désigner une origine polonaise, elles ont un caractère nettement national et tout à fait distinct de celui des Danses slaves.

Comme les Écossais, les Suédois avaient leur *Danse des Épées*, qu'ils exécutaient entre deux rangées d'épées nues. Les leçons en étaient données aux jeunes gens en même temps que celles de l'escrime et les ecclésiastiques eux-mêmes y prenaient part.

On donnait une grande représentation annuelle de cette *Danse des Épées* à laquelle tous ceux qui devaient y participer se préparaient pendant huit jours d'exercice.

Ils simulaient un exercice d'escrime, attaque et parade combinés avec des *Pas de Danse* et des sauts cadencés ; puis ils formaient la rose, se rangeant en hexagone, paradant avec les épées au-dessus de leur tête et activant sans cesse le mouvement. L'accompagnement était donné avec la flûte et des chants.

On cite encore une Danse des Elfes qui se conserva dans la Suède méridionale jusqu'à nos jours. On formait d'abord une *Ronde* générale ; puis, jeunes gens et jeunes filles se séparaient en deux groupes, chacun restant immobile sur place en frappant dans ses mains. Les danseuses s'unissaient de main gauche en main gauche, puis de main droite en main doite. Ils s'inclinaient et faisaient avec leurs vis-à-vis une double conversion. Enfin, chacun tournait sur place.

LA DANSE EN BOHÊME ET EN HONGRIE

La passion des Slaves pour la Musique et la Danse est un des traits fondamentaux de leur caractère. Les Slaves occidentaux, Tchèques et Polonais, sont ceux qui portent le plus loin cette passion. On constate de plus chez eux l'alliance intime du Chant et de la Danse comme chez les races méridionales.

La *Chodowska* était la Danse de guerre des paysans bohêmes de Bœhmenvald, les Chodové, dont les massues garnies de fer étaient si redoutées des Allemands.

La *Husistska* était la Danse religieuse des Hussistes, solennelle et grave. Les chants des frères moraves en ont conservé la tradition lointaine, mais non la forme exacte.

La *Danse des morts* (*Umrlec*) remonte en Bohême à l'époque païenne et se célébrait encore au siècle dernier avec la macabre ironie de ses chants.

La *Sakkawa*, ou Danse sautée, était accompagnée d'un chant religieux, d'une mélodie très expressive; de même la *Sousedska*, qui dépouillait

alors son caractère de grâce facile pour devenir tendre et sentimentale.

Le *Menuet* est en Bohême une Danse originale. Danseurs et danseuses se tiennent par leurs mains croisées et marchent en mesure, s'avançant alternativement les uns vers les autres et se saluant de refrains où ils demandent à Dieu la santé, ou le pardon de leurs fautes, ou son affection.

En Bohême, la Danse n'est pas un art isolé. Elle est inséparable de la Poésie populaire et des plus profonds sentiments de la race.

Ainsi, une Danse fort attrayante, la *Strasak*, perd presque tout son charme à être jouée dans un salon, sur le piano, sans l'accompagnement de chant qu'elle a dans les villages.

Voici la description de cette Danse :

Elle débute par seize mesures de *Polka* que dansent les couples ; puis cavaliers et dames se séparent et se placent face à face, sautant sur place et marquant fortement le rythme avec les pieds et en frappant des mains. Ils se menacent gaîment de la main droite, puis de l'index de la main gauche et pivotent agilement sur les talons. Chaque cavalier empoigne alors la danseuse de son voisin et danse avec elle seize mesures de *Polka* : après quoi on recommence jusqu'à ce que toutes les dames aient polké chacune avec les cavaliers. Quand ceux-ci sont revenus à leur première danseuse on s'arrête.

Les Danses des Magyars ressemblent à celles des

Cosaques, peuple jadis nomade, et pasteur et sont absolument différentes de toutes celles dont il a été question jusqu'ici.

Les mouvements des hanches, des pieds tournés tantôt en dedans, tantôt en dehors, les chocs des éperons, des mains contre les pieds qui accompagnent les *Pas* de Danse proprement dits en changent l'allure.

La Danse nationale est la *Csarda*. La musique débute par un andante et le mouvement s'accélère sans cesse. Chacun exécute les *Pas* à sa fantaisie, sans que jamais la dignité de l'attitude soit oubliée. Le nombre des couples de danseurs est illimité. Le cavalier prend sa danseuse par la taille ou lui passe le bras autour de l'épaule, et, pendant tout le prélude, il se borne à la faire tourner à droite ou à gauche, lui souriant tandis qu'il sautille et frappe l'un contre l'autre ses talons éperonnés, ou levant alternativement chaque jambe. La danseuse sautille, la main appuyée sur son épaule. Tous ces mouvements s'accomplissent sur place. Quand le rythme musical des violons, des clarinettes, des cymbales, maniés par des tsiganes, s'accélère, les danseurs se déplacent et tournent rapidement.

Chacun des couples dansant pour soi et sans s'occuper des voisins, la variété des attitudes ajoute beaucoup, forcément, à l'impression de cette Danse, une des plus libres et des plus entraînantes qu'il y ait.

On s'y livre partout, non seulement à la campagne ou dans les guinguettes, mais dans les bals officiels,

dans ceux de la cour, où les *magnats* hongrois y déploient toute leur élégance. Les musiciens sont toujours les tsiganes. Ils ne la séparent pas de leurs Danses. Parmi celles-ci, la plus usuelle est la *Gitana* des Espagnols, que, dans les contrées danubiennes on n'accompagne pas de castagnettes.

On cite encore la *Danse des Œufs*, dont nous avons déjà parlé ailleurs, et la *Danse de la paille*, où les gitanes se meuvent autour d'un tas de chaume desséché, se penchant pour en saisir entre leurs dents et s'en ceindre, ou la jetant en l'air.

Des anciennes Danses hongroises, une des plus curieuses était celle des *Trois cents veuves*, décrite par Simplicissimus en 1683. Elle s'exécutait aux enterrements, parmi les pleurs et les lamentations.

De même la *Danse des Morts* où l'un des assistants représentait le cadavre, tandis que les autres faisaient le simulacre de sa toilette funèbre tout en dansant autour.

LA DANSE EN RUSSIE, EN POLOGNE ET EN ROUMANIE

Dans le vaste empire russe, chaque province a ses Danses populaires à elle, mais la haute société ne danse guère que les Danses françaises. Dans la longue liste de ces Danses, on peut citer la *Cosaque* et la *Colubey* d'abord.

La première est exécutée par deux personnes qui se rapprochent ou s'éloignent tour à tour en déployant une mimique très accentuée. Les bras sont collés au corps, les pas fortement marqués, les mouvements très amples. La musique, même sur la mesure deux-quatre, est dure.

On danse aussi, dans certaines provinces, la *Barina*, une Danse d'origine égyptienne, ressemblant assez au *Horn-Pipe* des Anglais, et dans laquelle on n'a vu jamais étaler, de la voix et du geste, licence plus sauvage.

Le danseur exprime sa joie grossière par des cris, des contorsions, des spasmes soudains et convulsifs qui semblent démonter sa figure tout

entière, tantôt se tenant droit et roide, tantôt tremblant de tous ses membres, hurlant et gémissant de tendresse, aux sons d'une musique fort animée.

D'autres fois, ces danseurs accompagnent leurs exercices de chants et de violents battements de mains, éclatant encore, par intervalles, en cris et en courtes exclamations fort expressives, adaptées aux mouvements subits, aux gestes et aux *Tours* de la danse.

Ils tiennent d'une main un mouchoir qu'ils font flotter autour d'eux, en se dessinant avec assez d'art et de grâce, car cette Danse, si licencieuse dans ses mouvements, est très gracieuse à d'autres égards. Rien par exemple ne peut l'être plus que leur manière de tourner et d'étendre parfois les bras. Elles conservent presque toujours une position droite et roide, tenant leurs pieds serrés et frappant la mesure avec leurs hauts talons.

La plupart des Danses en Russie sont languissantes et tristes. Ce ne sont que différentes espèces de *Promenades*. Ni les hommes, ni les femmes ne montrent en dansant la moindre vivacité. On ne semble regarder la Danse que comme un prétexte pour ne pas rester plus longtemps assis.

Les Danses des Circassiens, par exception dans ces contrées, sont assez originales.

En voici la définition :

Dix, quinze ou vingt personnes rangées sur une seule ligne et se tenant ensemble par la main, se penchent de droite et de gauche, élevant leurs pieds aussi haut qu'elles peuvent, suivant la mesure donnée par le musicien et n'interrompant l'uniformité de leurs mouvements que par des cris subits et des exclamations.

Rien ne semble plus pénible que la situation des danseurs placés au milieu de la *Chaîne*. Cependant, ils crient avec la même force que les autres et témoignent aussi vivement leur joie.

Puis, la Danse est un moment suspendue et un danseur, quittant son rang, s'accroupit le plus singulièrement du monde, et, se redressant tout à coup, il danse deux *Pas* assez bizarres dont le premier consiste à sauter sur un pied et à toucher la terre du talon et de l'orteil alternativement, et le second à sauter également sur un pied et à porter l'autre en avant comme pour imiter le bondissement d'un cerf.

Parmi les Danses populaires roumaines, aussi intéressantes en Transylvanie qu'en Valachie, la plus en vogue est la *Pumanieska*.

Les danseurs forment un vaste cercle et se déplacent alternativement vers la gauche et vers la droite. Chacun peut y entrer : on lui fait place avec plaisir, ou bien peut se retirer dès qu'il est las. La musique est une sorte de mélodie indéfinie, généralement exécutée par les tsiganes. Tous dansent autant qu'ils le peuvent ou le veulent.

Les Danses populaires des Polonais sont, comme celles des autres Slaves septentrionaux, signalées par l'entre-choquement régulier des talons. Les plus célèbres ont été adoptées par l'Europe entière comme Danses de société : telles sont la *Mazourka*, que l'on a vue plus haut, la *Cracovienne*, et enfin la *Polonaise*, *Promenade* solennelle que les couples de danseurs exécutent autour de la salle de bal, s'y déroulant comme les anneaux d'un serpent. On a

renoncé aux figures plus variées qu'on y joignait autrefois, formant par exemple avec les mains croisées un pont sous lequel passait tout le cortège.

FIN

TABLE DES MATIÈRES

	Pages.
Avant-propos	1
Principes généraux	47
Les Révérences	90
La Pavane	101
Le Menuet	115
La Gaillarde	128
La Volte	134
La Basse Danse	142
Le Tourdion	145
La Courante	146
Les Branles	150
La Gavotte	153
Les Rigaudons	162
La Passacaille	165
Le Passepied	167
La Contredanse	174
La Musette	184
La Loure	185
Le Tambourin	185
La Danse des Bouffons	186
Le Trihori	192
Les Tricotets	194
La Moresque	196
Les Brandons	197
La Chaconne	200
La Sarabande	204
La Gigue	207
L'Allemande	215
La Canarie	219
La Bourrée	222

Pages.
La Farandole 230
La Valse. 237
La Polka. 249
La Mazourka. 258
La Redowa 267
La Scottich 272
Le Boston 274
Le Cancan. 277
Le Cotillon 278
Les Quadrilles. 283

LES DANSES ÉTRANGÈRES

Les Bayadères. 329
La Danse aux Indes. 329
Danses égyptiennes, persanes et turques. 351
Les Almées. 351
Les Derviches tourneurs 355
La Danse en Espagne 363
Le Fandango 375
Le Boléro 388
La Cachucha. 394
Le Chica. 397
L'Angrismène 402
Les Danses d'Afrique. 406
La Danse en Angleterre 427
La Danse en Allemagne. 434
L'Allemande 443
La Danse en Italie. 445
La Tarentelle 447
La Danse en Suède et en Ecosse. 451
La Danse en Bohême et en Hongrie. 455
La Danse en Russie, en Pologne et en Roumanie. 459

Typ. GARNIER, 6, rue des Saints-Pères, Paris.

GARNIER FRÈRES, Libraires-Éditeurs

6, rue des Saints-Pères. — Paris

Envoi FRANCO *contre mandat ou timbres-poste joints à la demande.*

EXTRAIT

DU

CATALOGUE GÉNÉRAL

Nous tenons également à la disposition des personnes qui nous en feront la demande les Catalogues ci-après :

Catalogue général de librairie Française.
Librairie Espagnole.
Librairie Portugaise.
Fonds Migne.
Livres classiques.
Livres pour distributions de prix.
Ouvrages du docteur Garnier.

Pour faciliter l'acquisition des ouvrages importants, nous accordons, sur références sérieuses, des facilités de paiement par versements mensuels de *trois, cinq* ou *dix* francs. L'ouvrage est livré complet à la réception du bulletin de souscription accompagné du premier versement.

NOUVEAU DICTIONNAIRE NATIONAL OU DICTIONNAIRE DE LA LANGUE FRANÇAISE.

par BESCHERELLE aîné.

Répertoire encyclopédique des lettres, de l'histoire, de la géographie, des sciences, des arts et de l'industrie, contenant : 1° la nomenclature la plus riche et la plus étendue que l'on puisse trouver dans aucun dictionnaire ; 2° l'étymologie de tous les mots de la langue, d'après les recherches les plus récentes ; 3° la prononciation de tous les mots qui offrent quelque difficulté sous ce rapport ; 4° l'examen critique et raisonné des principaux dictionnaires ; 5° la solution de toutes les difficultés d'orthographe, de grammaire et de style, appuyée sur l'autorité des auteurs les plus estimés ; 6° la biographie des personnages les plus remarquables de tous les pays et de tous les temps ; 7° les noms de tous les peuples anciens et modernes, de tous les souverains, des institutions publiques, des ordres monastiques ou militaires, des sectes religieuses, politiques, philosophiques ; les grands événements historiques, sièges, batailles, etc. ; 8° la géographie ancienne et moderne, physique et politique.

Le *Nouveau Dictionnaire National de Bescherelle* se compose de 508 feuilles. Il forme quatre magnifiques volumes in-4° en caractères neufs et très lisibles, contenant 4.064 pages ou 16.256 colonnes qui représentent la matière de 400 volumes in-8°.

Broché..... **100** fr.
Relié 1/2 chagrin..... **120** fr.

Souscription permanente, 184 livraisons à 50 centimes.

Ouvrage honoré d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.

DICTIONNAIRES

Dictionnaire classique de la langue française, par M. Beschereelle aîné, auteur du *Dictionnaire National*.
1 vol. gr. in-8 jésus, de 1.500 pages, contenant 1.200 gravures dans le texte, 40 cartes ou gravures d'ensemble.
Broché..... **12** fr
Relié 1/2 chagrin..... **16** fr.

Dictionnaire usuel de la langue française, par MM. Beschereelle aîné et A. Bourguignon.
1 vol. gr. in-18 jésus, relié toile.. **6** fr.

Grammaire nationale ou grammaire de Voltaire, de Racine, de Bossuet, de Fénelon, de J.-J. Rousseau, de Buffon, de Bernardin de Saint-Pierre, de Chateaubriand, de Casimir Delavigne, par Beschereelle aîné. 1 vol. in-8 jésus, broché. **10** fr.
Relié 1/2 chagrin... **14** fr.

Petit dictionnaire national, d'après le nouveau Dictionnaire National de M. Beschereelle aîné. 1 vol. in-32, élégamment relié..... **1.50**

Dictionnaire des synonymes de la langue française, par MM. Bourguignon et Bergerol. 1 v. in-32, relié. **5** fr.

Dictionnaire étymologique de la langue française, par A. Bourguignon et E. Bergerol. 1 vol. in-32, relié **5** fr.

Nouveau dictionnaire encyclopédique illustré, rédigé d'après le *Nouveau Dictionnaire* de Beschereelle.
1 vol. in-18, cartonné..... **3** fr.
Relié toile pl.. ..... **3.50**

Dictionnaire usuel de tous les verbes français, tant réguliers qu'irréguliers, par MM. Beschereelle frères, 3e édit. 2 forts vol. in-8 à 2 col., brochés..... **12** fr.
Reliés 1/2 chagrin ..... **16** fr.

Petit dictionnaire d'histoire, de géographie et de mythologie, par J.-P. Quitard, faisant suite au *Petit Dictionnaire National* de M. Beschereelle.
1 vol. in 32, broché..... **1.50**
Relié toile..... **2** fr.

Nouveau Dictionnaire des rimes, par Quitard. 1 vol. gr. in-32.
Broché..... **2** fr.
Cart. toile..... **2.50**

Nouveau dictionnaire de géographie ancienne et moderne, par Grégoire. 1 v. gr. in-32 jés., r. **2.50**

Dictionnaire encyclopédique d'histoire, de biographie, de mythologie et de géographie, par Maurice Wahl. 1 vol.gr. in-8, broché... **20** fr.
Relié 1/2 chagrin..... **25** fr.

Dictionnaire général des sciences théoriques et appliquées, par MM. Jules Gay et Louis Mangin.
Le *Dictionnaire des sciences*, forme quatre volumes in-8 jésus, composés sur deux colonnes en caractères neufs, d'environ 1.000 pages.
Chaque volume se vend séparément
Broché..... **10** fr.
Relié 1/2 chagrin..... **14** fr.
Le même, en deux volumes.
Chaque volume broché..... **20** fr.
Relié 1/2 chagrin..... **25** fr.

Dictionnaire complet des Communes de la France, de l'Algérie et des Colonies, 1 vol. in-32, relié toile **5** fr.

NOUVELLE GÉOGRAPHIE GÉNÉRALE DE LA FRANCE, ALGÉRIE ET LES COLONIES FRANÇAISES.

Comprenant : la Géographie Physique, Politique, Historique, Agricole, Industrielle, Commerciale, d'après les documents les plus récents, par Maurice Wahl.

2 volumes illustrés gr. in-8° jésus d'environ 1,500 pages, gravures et portraits, 180 cartes Plans de Villes, Types, Costumes, etc. Chaque volume se vend séparément. Broché ..... **15** fr.
Relié toile, plaque spéciale... **19** fr.
Relié 1/2 chagrin, tr. dorées.. **21** fr.

EN VENTE SÉPARÉMENT :

La France.
Grand in-8°, jésus broché..... **20** fr.
Relié toile, plaque spéciale... **24** fr.
Relié 1/2 chagrin, tr. dorées... **26** fr.

L'Algérie et les colonies françaises, par Henri Vast. (*Cet ouvrage a été couronné par l'Académie française*) (*Prix Audiffred*).
Grand in-8° jésus, broché..... **8** fr.
Relié toile, plaque..... **10** fr.
Relié 1/2 chagrin, tr. dorées... **16** fr.

LA PLUS GRANDE FRANCE

Bilan de la France coloniale

par Henri Vast, 1 volume in-8°, avec cartes en couleurs hors texte. Broché. **6** fr.

GRANDS DICTIONNAIRES EN DEUX LANGUES

Avec la prononciation figurée.

Dictionnaire anglais-français et français-anglais, par CLIFTON et ADRIEN GRIMAUX, 2 vol. gr. in-8 jésus, d'environ 2.200 pages a 3 colonnes, brochés..... **20** fr.
Reliés 1/2 chagrin..... **28** fr.

Dictionnaire français-allemand et allemand-français, par H.-A. BIRMANN, professeur à l'école Polytechnique. 2 forts vol. in-8, brochés..... **20** fr.
Reliés 1/2 chagrin..... **28** fr.

Dictionnaire espagnol français et français-espagnol, rédigé d'après les matériaux réunis par D. VICENTE SALVA, et les meilleurs dictionnaires anciens et modernes, par F. DE NORIÉGA et GUIM, 1 fort vol. gr. in-8 jésus, d'environ 1.600 pages à 3 col., br... **16** fr.
Relié 1/2 chagrin..... **20** fr.

Dictionnaire italien-français et français-italien, par MM. FERRARI et CACCIA. 1 vol. gr. in-8 jésus à 3 col. de 1.600 pages, broché..... **20** fr.
Relié 1/2 chagrin..... **25** fr.

Diccionario francez-portuguez e portuguez-francez, par JOAO FERNANDES VALDEZ. 1 vol. gr. in-8 jésus, relié toile..... **16** fr.
Relié 1/2 chagrin..... **19** fr.

Dictionary spanish-english and ingles-español, par MM. J.-M. LOPEZ et E.-R. BENSLEY. Refondu et augmenté, 1 vol. grand in-8 relié demi-chagrin..... **20** fr.

Diccionario de la lengua castellana, extractado del *Diccionario Enciclopedico* compuesto por E. ZEROLO, M. DE TORO Y GÓMEZ E ISAZA, 1 tomo en 4.° de más de 2.000 páginas. Relié 1/2 chagrin..... **15** fr.

Diccionario inglez-portuguez e portuguez-inglez, par JOAO-FERNANDEZ VALDEZ. 2 vol. in-16 reliés toile **14** fr.

Nouveau dictionnaire français-latin, par HENRI GOELZER. 1 vol. in-8°, relié toile pleine..... **10** fr.

Dictionnaire latin-français, par MM. EUGÈNE BENOIST et HENRI GOELZER. 1 fort vol. grand in-8°, relié en toile pleine..... **10** fr.

Dictionnaire grec-français, par M. A. CHASSANG. 1 fort vol. grand in-8°, relié en toile pleine..... **12** fr.

Abrégé du dictionnaire français-grec, par M. COURTAUD-DIVERNERESSE. 1 vol. grand in-8°, 1,025 pages à 3 colonnes, relié..... **12** fr.

Nouveau lexique français-latin, par HENRI GOELZER. 1 vol. in-8°, relié en toile pleine..... **6** fr.

Nouveau lexique latin-français, par MM. GŒLZER et MARTEL. 1 vol. in-8°, relié toile..... **6** fr.

NOUVEAUX VOCABULAIRES EN DEUX LANGUES

Avec la prononciation figurée dans les deux langues, contenant les mots usuels de la vie pratique, à l'usage des voyageurs. 44 vol., format elzévir, reliés toile, sont en vente. Le volume..... **2** fr.

Français-Anglais, par LAUGHLIN.
Français-Allemand, par BIRMANN.
Français-Italien, par ANGELI.
Français-Russe, par TKATCHEFF.
Français-Espagnol, par ROZZOL.
Français-Polonais, par DE VEYS-CHABOT.
Français-Portugais, par FONSECA.
Français-Néerlandais, par VAN CUYCK.
Français-Danois, par DESMOINEAUX.
Français-Roumain, par RIZO.
Deutsch-Franzœsisch, par BIRMANN.
Deutsch-Spanisch, par ENENKEL.
Deutsch-Englisch, par BLUM.
Deutsch-Italienisch, par ENENKEL.
Allemão-Portuguez, par MESQUITA.
Allemand-Russe, par WASSILIEW.
English-French, par LAUGHLIN.
English-Italian, par CARDIN.
English-German, par BLUM.
English-Spanish, par J. PEREZ.
English-Portuguese, par MESQUITA.
Anglais-Russe, par WASSILIEW.
Italiano-Portoghese, par MESQUITA.
Italiano-Francese, par ANGELI.
Italiano-Inglese, par CARDIN.
Italiano-Spagnuolo, par ANGELI.
Italiano-Tedesco, par ANGELI.
Italien-Russe, par LOURIE.
Español-Francés, par ROZZOL.
Español-Alemán, par ENENKEL.
Español-Inglés, par J. PEREZ.
Español-Italiano, par ANGELI.
Español-Portuguez, par MESQUITA.
Portóghese-Italiano, par MESQUITA.
Portuguez-Allemão, par MESQUITA.
Portugues-Francez, par FONSECA.
Portuguez-Inglez, par MESQUITA.
Portuguez-Español, par MESQUITA.
Russe-Français, par TKATCHEFF.
Russe-Allemand, par TKATCHEFF.
Russe-Anglais, par WASSILIEW.
Néerlandais-Français, par VAN CUYK.
Danois-Français, par DESMOINEAUX.
Roumain-Français, par RIZO.

DICTIONNAIRES EN DEUX LANGUES

Format in-32, dit Cazin.

Nouveau dictionnaire anglais-français et français-anglais, donnant la prononciation figurée, dans les deux langues, par M. Clifton. Nouvelle édition, revue et augmentée, par M. E. Fenard. 1 vol. relié ..... 5 fr

Nouveau dictionnaire français-allemand et allemand-français, par K. Rotteck. Edition revue par G. Kisler. 1 vol, relié..... 5 fr.

Dictionnaire italien-français et français-italien, donnant la prononciation figurée, dans les deux langues, par C. Ferrari. 1 vol. relié..... 5 fr.

Nouveau dictionnaire français-espagnol et espagnol-français, avec la prononciation dans les deux langues. par Vicente Salva. 1 fort vol. rel. 5 fr.

Nouveau dictionnaire portugais-français et français-portugais, avec la prononciation figurée dans les deux langues, par Souza Pinto. 1 fort vol. relié..... 6 fr.

Nouveau dictionnaire français-russe et russe-français, suivi d'un abrégé de la grammaire russe, par Sokolopf. 2 vol. reliés..... 10 fr.

Nouveau dictionnaire latin-français, par de Suckau. 1 vol. relié..... 5 fr.

Nouveau dictionnaire français-latin, par E. Benoist. 1 vol. relié..... 5 fr.

Nouveau dictionnaire grec-français, par A. Chassang. 1 vol. relié... 6 fr.

Nouveau dictionnaire grec moderne français et français-grec moderne, contenant les termes de la langue parlée et de la langue écrite, par Emile Legrand. 2 vol. reliés..... 12 fr.

Diccionario español-inglés y inglés-español portatil, con la pronunciación en ambas lenguas. por F. C. Bustamente. 2 tomos..... 6 fr.

Diccionario español-aleman y aleman-español, por Arturo Enenkel. 1 v. enc..... 6 fr.

Diccionario español-italiano e italiano-español, con la pronunciación en ambas lenguas. Compuesto por D. J. Caccia. 1 tomo relié..... 5 fr.

New Dictionary of the english and italian languages, by Alph. de Birmingham. 1 vol. relié..... 6 fr.

Dictionnaire anglais-portugais et portugais-anglais, donnant la prononciation figurée de tous les mots anglais et portugais dans tous les cas incertains et difficiles, par Castro de Lafayette. 1 vol. relié..... 6 fr.

Diccionario portuguez-hespanhol e hespanhol-portuguez, com a pronuncia figurada em ambas as linguas pelo Visconde de Wildik. 2 vol. rel. 6 fr.

Dictionnaire italien-allemand et allemand-italien, par A. Enenkel. 1 vol..... 6 fr.

Dictionnaire portugais-allemand et allemand-portugais, avec la prononciation figurée dans les deux langues, par Enenkel et Souza Pinto. 1 vol. relié..... 6 fr.

Novo diccionario portuguez-italiano et italiano-portuguez, com a pronuncia figurada em ambas as linguas, com posto segundo os melhores diccionarios por Art. de Rozzol. 1 vol. 6 fr.

GUIDES POLYGLOTTES

Manuels de la conversation et du style épistolaire, à l'usage des voyageurs et des écoles. 29 vol. gr. in-32, format dit Cazin, papier satiné, reliure élégante, sont en vente. Le volume..... 2 fr.

Français-Russe, 1 vol.
Français-Anglais, 1 vol.
Français-Allemand, 1 vol.
Français-Espagnol, 1 vol.
Français-Italien, 1 vol.
Français Portugais, 1 vol.
English and French, 1 vol.
English and Spanish, 1 vol.
English and Italian, 1 vol.
English-Russian, 1 vol.
Deutsch-Franzœsich, 1 vol.
Deutsch-Englisch, 1 vol.
Español-Francés, 1 vol.
Español-Inglés, 1 vol.
Español-Aleman, 1 vol.
Español-Italiano, 1 vol.
Español-Portugués, 1 vol.
Italiano-Francese, 1 vol.
Italiano-Tedesco, 1 vol.
Italiano-Portoghese, 1 vol.
Italien-Russe, 1 vol.
Portuguez-Francez, 1 vol.
Portuguez-Inglez, 1 vol.
Hollandsch-Fransch, 1 vol.
Russe-Français, 1 vol.
Russe-Italien, 1 vol.
Russe-Allemand, 1 vol.
Français-Roumain, 1 vol.
Grec moderne-Français, 1 vol.

GUIDES POLYGLOTTES
AVEC LA PRONONCIATION FIGURÉE

33 vol., format in-16, reliure élégante, sont en vente. Le volume..... 3 fr.

Français-Anglais, 1 vol.
Français-Allemand, 1 vol.
Français-Espagnol, 1 vol.
Français-Italien, 1 vol.
Français-Portugais, 1 vol.
Français-Russe, 1 vol.
English and French, 1 vol.
English and Spanish, 1 vol.
English and Italian, 1 vol.
English and Portuguese, 1 vol.
English and Deutsch, 1 vol.
Deutsch-Französisch, 1 vol.
Deutsch-English, 1 vol.
Deutsch-Italienisch, 1 vol.
Deutsch-Spanisch, 1 vol.
Deutsch-Portugiesisch, 1 vol.
Español-Francés, 1 vol.
Español-Inglés, 1 vol.
Español-Alemán, 1 vol.
Español-Italiano, 1 vol.
Español-Portugués, 1 vol.
Italiano-Francese, 1 vol.
Italiano-Inglese, 1 vol.
Italiano-Tedesco, 1 vol.
Italiano-Spagnuolo, 1 vol.
Italiano-Portoghese, 1 vol.
Portuguez-Francez, 1 vol.
Portuguez-Inglez, 1 vol.
Portuguez-Allemão, 1 vol.
Portuguez-Hespanhol, 1 vol.
Portuguez-Italiano, 1 vol.
Russe-Français, 1 vol.
Russe-Italien, 1 vol.

GRAMMAIRES DE LANGUES ÉTRANGÈRES

Petite méthode d'anglais pratique et facile, à l'usage des commençants, par M. Laughlin, 1 vol. in-18 jésus, relié toile..... **1.25**

Grammaire de la langue anglaise, par Clifton et Mervoyer. 1 vol. in-18 cartonné..... **2** fr.

Grammaire allemande, par H.-A. Birmann. 1 vol. in-18. ..... **1.50**

Cours d'espagnol, par M. Th. Alaux.
Cours élémentaire : 1 vol. in-18 jésus, cartonné..... **2** fr.
Cours moyen : 1 vol. in-18, cart. **3** fr.
Cours supérieur. — 1er fascicule. 1 vol. in-12, broché..... **1** fr.
2e fascicule, broché..... **1** fr.

Grammaire espagnole-française de Sobrino. Edition refondue par A. Galban, professeur d'espagnol. 1 vol. in-18, relié..... **4** fr.

Nouvelle grammaire espagnole-française, par A. Galban, professeur d'espagnol. 1 vol. in-18..... **2** fr.

Nouvelle grammaire russe à l'usage des Français, par N. Sokoloff. 1 vol. in-18..... **3.50**

Nouvelle grammaire française à l'usage des Russes, par J. de Lewski, 1 v. in-18, relié toile. *en préparation*

Grammaire italienne en 25 leçons d'après Vergani, corrigée et complétée par G. Ferrari. 1 vol. in-18, cartonné..... **2** fr.

Grammaire portugaise, raisonnée et simplifiée, par M. Paulino de Souza. 1 fort vol. gr. in-18, cartonné.. **6** fr.

Abrégé de la grammaire portugaise de P. de Souza.
1 vol. in-18, cartonné..... **3** fr.

Méthode pratique et progressive de langue hova, avec une carte idiomatique de Madagascar (1re année), par M.-A. Durand. 1 vol. in-18 jésus contenant des photographies de types des races de Madagascar, rel. toile. **4** fr.

Grammaire grecque moderne, avec une introduction et des index, par Hubert Pernot. 1 vol. in-8°..... **5** fr.

NOUVEAUX DICTIONNAIRES EN DEUX LANGUES

Avec la prononciation dans les deux langues.

Format in-18 jésus.

Nouveau dictionnaire anglais-français et français-anglais, par Clifton et Mc Laughlin. 1 vol. in-18 jésus de 1.370 pages, relié toile..... **6** fr.

Nouveau dictionnaire italien-français et français-italien, par Ferrari Lacombe et Rouède. 1 vol in-18. *En préparation.*

Nouveau dictionnaire anglais-italien et italien-anglais, par Birmingham Enenkel et Mc Laughlin. 1 vol. in-18 relié toile..... 6 fr.

Nouveau dictionnaire français-allemand et allemand-français, par M. K. Rotteck. *Nouvelle édition* entièrement refondue par M. G. Kister, 1 v. in-18, 1.154 pages, relié toile. **6** fr.

BIBLIOTHÈQUE D'OUVRAGES DE LUXE

GALERIE DE PORTRAITS

in-8° jésus, magnifiquement illustrés de gravures sur acier
d'après les meilleurs artistes
Le volume, **20** fr. — 1/2 chagr. pl. toile, tr. dorées, **26** fr.

Galerie des portraits littéraires, écrivains politiques et philosophes tirés des *Causeries du Lundi*, par SAINTE-BEUVE.

Galerie de portraits historiques. Tirée des *Causeries du Lundi*, par SAINTE-BEUVE.

Galerie des grands écrivains français. Par LE MÊME, 1 vol.

Nouvelle galerie des grands écrivains français. Tirée des *Portraits littéraires* et des *Causeries du Lundi*, par LE MÊME, 1 vol.

Galerie des femmes célèbres. Tirée des *Causeries du Lundi* des *Portraits littéraires*, des *Portraits de Femmes*, par LE MÊME, 1 vol.

Nouvelle galerie des femmes célèbres. Par LE MÊME, 1 vol.

Poésies d'André Chénier. Avec notice et notes par M. L. MOLAND, 1 vol. *Pur exception*..... **10** fr.

Lettres choisies de Mme de Sévigné. Avec une magnifique galerie de portraits, sur acier. 1 vol.

Les Femmes de la Bible. Principaux fragments d'une *Histoire du peuple de Dieu*, par Mgr DARBOY, 2 volumes. Chaque volume, formant un tout complet, se vend séparément.

Les saintes femmes. Texte par LE MÊME. Collection de portraits, gravés sur acier, des femmes remarquables de l'histoire de l'Église. 1 vol.

Histoire de France. Depuis la fondation de la monarchie, par MENNECHET, illustrée de 20 gravures sur acier. 1 vol.

La France guerrière. Récits historiques d'après les chroniques et les mémoires de chaque siècle, par C. D'HÉRICAULT et L. MOLAND, 1 vol.

Dante Alighieri. *La Divine Comédie*, traduite en français par le chevalier ARTAUD DE MONTOR, édition illustrée, par YAN'DARGENT, 1 fort vol.

Galerie illustrée d'histoire naturelle. Tirée de l'édition Buffon, annotée par FLOURENS, gravures sur acier, coloriées avec le plus grand soin, 1 fort vol.

Nouvelle galerie d'histoire naturelle. Tirée des œuvres complètes de Buffon. Gravures sur acier, coloriées, 1 fort vol.

Contes et nouvelles de la Fontaine. Édition illustrée; environ 110 vignettes et 40 grandes gravures hors texte; introduction de L. MOLAND. 1 magnifique vol.

La femme jugée par les grands écrivains des deux sexes. La femme devant *Dieu*, devant la *Nature*, devant la *Loi* et devant la *Société;* par D.-J. LARCHER, 1 magnifique vol.

Les femmes d'après les auteurs français. Par E. MULLER. Ouvrage illustré des portraits des femmes les plus illustres, 1 vol.

Lettres choisies de Voltaire. Précédées d'une notice, accompagnées de notes explicatives, par M. L. MOLAND, ornées de portraits historiques. 1 fort vol.

LES MILLE ET UNE NUITS

Par GALLAND. — Gravures dans le texte et hors texte.
1 vol. gr. in-8° jésus..... **15** fr. | Demi-reliure dorée..... **21** fr.

LES FIANCÉS

Par MANZONI. — Illustrée de dessins de G. STAAL.
1 fort vol. grand in-8° jésus.... **10** fr. | Relié doré..... **15** fr.

LES CONTES DE BOCCACE. — LE DÉCAMÉRON

Édition illustrée de 42 grandes grav., et d'un grand nombre de dessins dans le texte.
1 magnifique vol. gr. in-8° jésus. **15** fr. | Relié 1/2 chagrin, tr. dorées.... **20** fr.

MYTHOLOGIE DE LA GRÈCE ANTIQUE

Par PAUL DECHARME. — Ouvrage orné de 180 gravures et de chromolithographies d'après l'antique.
1 vol. grand in-8° raisin..... **12** fr. | 1/2 rel. soignée tr. dor..... **16** fr.

CHEFS-D'ŒUVRE DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE

In-8° cavalier, imprimés avec luxe, ornés de gravures sur acier.
Dessins d'après les meilleurs artistes. — 60 volumes sont en vente.
Chaque volume broché..... **7.50** | Relié 1/2 veau, tr. peigne..... **10.50**
Reliure 1/2 chagrin.... **12** fr. | Amateur..... **15** fr.

Œuvres complètes de Molière, édition très soigneusement revue sur les textes originaux, par L. MOLAND. 12 vol.

Œuvres complètes de J. Racine, par M. SAINT-MARC GIRARDIN, de l'Académie française. 8 volumes.

Œuvres complètes de La Fontaine, nouvelle édition, par M. LOUIS MOLAND. 7 volumes.

Essais de Michel de Montaigne, nouvelle édition, par M. J.-V. LECLERC, 4 vol. avec portrait.

Œuvres complètes de La Bruyère, nouvelle édition, par A. CHASSANG, 2 vol.

Œuvres complètes de La Rochefoucauld, nouvelle édition, par A. CHASSANG, 2 vol.

Œuvres complètes de Boileau, par GIDEL. Gravures de STAAL. 4 vol.

André Chénier. Œuvres poétiques. Nouvelle édition, vignettes de STAAL. 2 volumes.

Œuvres complètes de Montesquieu. par EDOUARD LABOULAYE, 7 vol.

Lettres de Pascal, nouvelle édition, par J. DÉROME. 2 vol.

Œuvres choisies de Pierre de Ronsard, par M. L. MOLAND. 1 vol. avec portrait.

Œuvres de Clément Marot, annotées par CHARLES D'HÉRICAULT, 1 vol. avec portrait.

Œuvres de Jean-Baptiste Rousseau, avec un nouveau travail de M. ANTOINE DE LATOUR. 1 vol. avec portrait.

Histoire de Gil Blas de Santillane, par LE SAGE ; notice par SAINTE-BEUVE, 2 volumes.

Chefs-d'œuvre littéraires de Buffon. Introduction par M. FLOURENS, de l'Académie française. 2 vol. avec portrait.

L'Imitation de Jésus-Christ par M. LAMENNAIS. 1 vol.

Œuvres choisies de Massillon, accompagnées de notes, notice par M. GODEFROY. 2 vol. avec portrait.

RABELAIS, illustré par GUSTAVE DORÉ, 60 grandes compositions, 250 en-têtes de chapitre, environ 240 culs-de-lampe et nombreuses vignettes dans le texte. 2 vol. in-4°..... **70** fr.
Reliés toile, tranches ébarbées..... **80** fr.
Demi-chagrin, fers spéciaux..... **90** fr.
— coins tête dorée..... **100** fr.
Il a été tiré **50** *exemplaires numérotés sur chine*..... **200** fr.
Même ouvrage. *Première édition.* 2 vol. in-folio colombier, imprimés sur papier vélin..... **200** fr.
200 exemplaires numérotés sur papier de Hollande (50 ont été détruits).... **300** fr.

LES CONTES DROLATIQUES, par le sieur DE BALZAC. Edition illustrée de 425 dessins, par GUSTAVE DORÉ. 1 magnifique vol. in-8° papier vélin, broché **7** fr.
Relié toile tranches ébarbées, plaque spéciale amateur..... **9** fr.
Relié 1/2 chagrin ou 1/2 veau.. **11** fr. | Relié amateur..... **13** fr.
Même ouvrage, 2 volumes. Chaque volume se vendant sépar. broché... **3.50**

JULIE OU LA NOUVELLE HÉLOISE

Par JEAN-JACQUES ROUSSEAU, 38 gravures hors texte, vignettes dans le texte.
1 vol. gr. in-8° jésus..... **15** fr.
Relié 1/2 chagrin, tr. dorées.. **20** fr.

ŒUVRES COMPLÈTES DE VOLTAIRE

Nouvelle édition. Conforme pour le texte à l'édition de BEUCHOT, *52 volumes in-8°, y compris 2 vol. de table.*
Le volume..... **7** fr.
Reliure demi-veau, gardes et tranches peigne, genre antique. **2.50** par volume.

LES CONFÉSSIONS

Par JEAN-JACQUES ROUSSEAU, suivies des *Rêveries du promeneur solitaire*. Vignettes par TONY JOHANNOT, KARL GIRARDET, etc. 1 vol gr. in-8° jésus **15** fr.
Relié 1/2 chagrin, tr. dorées.. **20** fr.

ŒUVRES COMPLÈTES DE DENIS DIDEROT

Par J. ASSÉZAT. — 20 vol. in-8° cavalier.
Le volume..... **7** fr.
Reliure demi-veau. gardes et tranches peigne genre antique. **2.50** par volume.

ŒUVRES COMPLÈTES DE ALFRED DE MUSSET

Nouvelle édition, revue, corrigée et complétée de documents inédits, par EDMOND BIRÉ, illustrée de 26 héliogravures d'après les dessins de MAILLART (Grand prix de Rome), exécutées par BRÉARD.

Édition en 9 volumes in-18 jésus avec gravures.

Chaque volume broché..... **3.50**
— relié 1/2 veau, genre antique.... **5.50**
— relié 1/2 chagrin, plats toile, tranches dorées..... **5.50**

Même édition sans gravures.

Chaque volume broché..... **3** fr.
— relié 1/2 veau, genre antique... **4.50**
— relié 1/2 chagrin, plats toile, tranches dorées..... **5** fr.

Même ouvrage en un volume in-8° jésus (1000 pages) imprimé à 2 colonnes, orné de 26 héliogravures d'après les dessins de MAILLART.

Broché. **15** » ; Relié 1/2 chagrin, plats toile, tranches dorées..... **21** fr.

Edition de luxe.

En 8 volumes in-8° cavalier avec gravures.

Chaque volume broché..... **6** fr.
— relié 1/2 veau, genre antique... **9** fr.
relié 1/2 chagrin, trancher dorées.. **10** fr.

ŒUVRES COMPLÈTES DE CHATEAUBRIAND

Nouvelle édition, par SAINTE-BEUVE, 12 *très forts volumes in-8° cavalier*, 12 gravures par STAAL, le volume..... **6** fr.

On vend séparément avec titre spécial.

Le Génie du Christianisme, 1 vol.
Les Martyrs, 1 vol.
L'Itinéraire de Paris à Jérusalem, 1 vol.
Atala, René, Le dernier Abencérage, Les Natchez, Poésies, 1 vol.
Voyage en Amérique, en Italie, en Suisse, 1 vol.
Le Paradis perdu, littérature anglaise, 1 vol.
Histoire de France, Vie de Rancé, 1 vol.
Etudes historiques, 1 vol.

Chaque vol. avec 3, 4 ou 5 gravures **6** fr. Rel. 1/2 chagr., tr. dor.. **10** fr.

Mémoires d'Outre-Tombe par CHATEAUBRIAND. Nouvelle édition, par EDMOND BIRÉ, 6 *volumes in-8° cavalier*, ornés de 48 magnifiques gravures sur acier. Chaque volume broché, **6** fr. Relié 1/2 chagrin, tranc. dor. **10** fr

Les dernières années de Chateaubriand (1830-1848). Par EDMOND BIRÉ.

1 volume in-8°..... **6** fr.

ŒUVRES DE GRANDVILLE

6 volumes grand in-8° jésus, brochés..... **75** fr.
Reliure 1/2 chagrin, tranches dorées, par volume..... **6** fr.

Fables de LA FONTAINE, illustrées de 248 gravures, un sujet pour chaque fable, 1 volume grand in-8° jésus. **12** fr.

Les Fleurs Animées. Texte par ALPHONSE KARR, TAXILE DELORD et le comte FOLLIX. 2 vol. grand in-8° jésus, 50 gravures coloriées, nombr. vignettes dans le texte..... **25** fr.

Les Métamorphoses du Jour, 70 gravures coloriées, par M. JULES JANIN. 1 magnifique volume gr. in-8° jés., 70 sujets coloriés..... **18** fr.

Les petites Misères de la Vie humaine, illustrées. Texte par OLD-NICK. Edition ornée d'un beau portrait de GRANDVILLE. 1 fort volume grand in-8° jésus..... **10** fr.

Cent Proverbes. Illustrés, gravures coloriées par TROIS TÊTES DANS UN BONNET. Nouvelle édition, revue et augmentée pour le texte, par M. QUITARD, 1 fort volume grand in-8° jésus. **10** fr.

MÉMOIRES DE JACQUES CASANOVA

Ecrits par lui-même, suivis de fragments *des mémoires du Prince de Ligne*, 8 vol. in-8°. Le volume..... **7.50**

LES AMOURS DE CHEVALIER DE FAUBLAS

Par LOUVET DE COUVRAY. — 2 vol. in-8°..... **15** fr,

COLLECTION DES COMPACTES

ÉDITION GARNIER

Grands in-8° jésus à 2 col., ornés de gravures sur acier, chaque vol. **12 50**
Relié demi-chagrin, tr. dorées ..... **18 fr.**

Molière. *Œuvres complètes.* Dessins de G. Staal. 1 vol.
P. et Th. Corneille. *Œuvres.* Nouvelle édition ornée de gravures sur acier. 1 vol.
J. Racine. *Œuvres.* 13 vign., d'après Staal. 1 vol.
Boileau. *Œuvres complètes.* Illustr. de grav. sur acier, d'après Staal. 1 vol.
Beaumarchais. *Œuvres complètes.* Gravures sur acier, dessins de Staal.
Casimir Delavigne, de l'Académie française. *Œuvres complètes.* Théâtre. — Messéniennes. — Œuvres posthumes. Edition illustrée. 1 vol.
Moralistes français. — *Pascal, La Rochefoucault, La Bruyère, Vauvenargues,* avec portraits. 1 vol.
La Fontaine. *Œuvres complètes.* Nouvelle édition avec gravures sur acier, d'après Staal. 1 vol.
Le Sage. *Œuvres. Gil Blas, Guzman d'Alfarache, Théâtre.* Vignettes sur acier, dessins de G. Staal. 1 vol.
Plutarque. *Vie des hommes illustres.* 15 gravures sur acier. 1 vol.

ÉDITIONS MORIZOT ET SANCHEZ (Ire SÉRIE)

Grands in-8° jésus à deux colonnes, magnifiquement illustrés. — Gravures, Costumes coloriés avec soin à **18** fr.
1/2 reliure soignée tr. d., **24** fr. — Rel. 1/2 ch., dos et coins, tête d., tr. éb., **28** fr.

Beaumarchais. *Œuvres complètes.* Ornées do 20 magnifiques dessins par Emile Bayard. 1 vol.
N. Boileau. *Œuvres complètes.* Illustrées de 20 dessins en couleur par M. Emile Bayard.
Chefs-d'œuvre dramatiques du XVIIIe siècle. *Lesage, Destouches, Piron, Sedaine, Gresset,* etc. Choix de pièces les plus remarquables. 1 volume orné de 20 portraits en pied, coloriés avec soin, dessinés par M. Geffroy.
Pierre Corneille. *Théâtre complet.* Nouvelle édition imprimée d'après celle de 1682, ornée du portrait en pied colorié du principal personnage des pièces les plus remarquables, dessiné par Geffroy. 1 vol.
Thomas Corneille. *Théâtre complet.* Dessins en couleur et fac-simile de gravures du XVIIe siècle. 1 vol.
Marivaux. *Théâtre complet.* Orné de 20 dessins en couleurs, par Bertall. 1 vol.
Molière. *Œuvres complètes.* 1 vol.
J.-B. Picard. *Théâtre.* Orné de dessins coloriés représentant les acteurs qui ont joué l'original. 1 vol.
J. Racine. *Œuvres complètes.* Nouvelle édition, ornée du portrait en pied colorié des principaux personnages de chaque pièce, dessiné par MM. Geffroy et H. Allouard. 1 vol.
Regnard. *Œuvres complètes.* Ornées de 20 magnifiques dessins par MM. Emile Bayard et Maurice Sand. 1 vol.
Le théâtre français au XVIe et au XVIIe siècles (1550 à 1650). Ou choix des Comédies les plus remarquables antérieures à Molière. Dessins par MM. Maurice Sand et H. Allouard. *Ouvrage couronné par l'Académie française.* 1 vol.
Le théâtre inédit au XIXe siècle. Recueil de pièces de divers auteurs, précédé d'une introduction de M. A. Laplace. 1 volume orné de 14 magnifiques eaux-fortes.
Voltaire. *Théâtre complet.* Nouvelle édition, ornée de 20 portraits, par M. Geffroy, coloriés avec soin. 1 vol.

ŒUVRES COMPLÈTES DE BUFFON

Nouvelle édition, formant 12 vol. gr. in-8° jésus, illustrés de 150 planches, 400 sujets coloriés, gravés sur acier, d'après les dessins originaux de MM. Traviès et Gobin ..... **150** fr.

ŒUVRES COMPLÈTES DE CUVIER

Suivies de celles du comte de Lacépède, complément aux œuvres complètes de Buffon. Annotées par M. Flourens. 4 forts vol. grand in-8° jésus, illust., 150 sujets coloriés ..... **50 fr.**

ŒUVRES COMPLETES DE BÉRANGER

9 vol. in-8°, format caval., magnifiquement imprimés, papier vélin satiné, contenant :

Les œuvres anciennes, illustrées de 33 gravures sur acier, d'après Charlet, Johannot, Raffet, etc. 2 vol.. 28 fr.
Les œuvres posthumes. Dernières chansons (1834 à 1851), illustrées de 13 gravures sur acier, de A. de Lemud. 1 vol..... 12 fr.
Ma biographie, illustrée de 8 gravures. 1 vol..... 12 fr.
Musique des chansons, airs notés anciens et modernes, illustrée de 80 gravures, d'après Grandville et Raffet. 1 vol..... 10 fr.
Même ouvrage, sans grav..... 6 fr.
Correspondance de Béranger. Edition ornée d'un magnifique portrait gravé sur acier. 4 forts vol. contenant 1.200 lettres et le catalogue analytique de 150 autres..... 24 fr.

Les chansons de Béranger, publiées pour la première fois avec musique et accompagnement de piano, par Francis Casadesus. Formant un fort beau volume grand in-8° jésus avec gravures..... 15 fr.
Chansons grivoises et bachiques de Béranger, suivies des **Chansons de Bérat**, publiées pour la première fois avec accompagnement de piano, par Francis Casadesus.
1 vol.in-8° jésus..... 5 fr.
Chansons de Béranger, anciennes et posthumes. Nouvelle édition populaire, illustrée de 161 dessins inédits, 1 vol. grand in-8° jésus..... 10 fr.
Musique des chansons de Béranger, airs notés, anciens et modernes. 1 vol. grand in-8 illustré de 120 gravures sur acier..... 10 fr.
Collection de gravures pour les œuvres de Béranger. Pour les anc. chansons, 53 grav..... 18 fr.
Pour les œuv. posthumes, 23 grav. 12 fr.
Le Béranger des écoles. 1 vol. in-18 broché, par M. Legouvé, de l'Académie française..... 1.50
Relié pleine toile..... 2.50

CHANTS ET CHANSONS POPULAIRES DE LA FRANCE

Nouvelle édition, *avec musique*, illustrée de 338 belles gravures sur acier, 3 vol. grand in-8°..... 36 fr.

CHANTS ET CHANSONS POPULAIRES DES PROVINCES DE FRANCE

Accompagnement de piano par J.-B. Weckerlin. Illustrées.
1 vol. grand in-8°..... 12 fr.

CHANSONS NATIONALES ET POPULAIRES DE LA FRANCE

Accompagnées de notes historiques et littéraires, par Dumersan et Noel Ségur, 2 vol. gr. in-8° illustrés. 20 fr.

L'ANCIENNE CHANSON POPULAIRE EN FRANCE

Aux seizième et dix-septième siècles, par J.-B. Weckerlin, 1 vol. in-18,. 5 fr.
Il a été tiré 50 exemplaires numérotés sur papier de Hollande..... 10 fr.

CHANSONS ET RONDES ENFANTINES

Album illustré, format in-8° colombier, avec notices et accompagnement de piano, par J.-B. Weckerlin. Ouvrage enrichi de chromotypographies par Henry Pille. Nombreux dessins de J. Blass, Trimolet, Steinheil. Gravés par Lefman, relié étoffe riche..... 10 fr.

NOUVELLES CHANSONS ET RONDES ENFANTINES

Musique de Weckerlin, dessins de Landez, Poirson, etc. Album in-8° colombier, illustrations en typochromie. Elégamment relié étoffe, tranches dorées. 10 fr.

CHANSONS ET RONDES ENFANTINES DES PROVINCES DE LA FRANCE

Par J.-B. Weckerlin. Album illustré, format in-8° colombier, avec notices et accompagnement de piano. Ouvrage enrichi de 8 dessins en chromotypographie, par F. Lix et de nombreuses vignettes. 1 vol. gr. in-8°, relié étoffe riche. 10 fr.

LA GUERRE DE 1870-71

FRANÇAIS ET ALLEMANDS

Histoire anecdotique de la guerre de 1870-71

Par Dick de Lonlay. — Format grand in-8° jésus. — Chaque vol. contient de nombreux dessins, plans de batailles et 120 gravures en couleurs. Broché. **12** fr.
Relié plaques spéciales tranches dorées..... **16** fr.
Demi-chagrin, tranches dorées..... **18** fr.

1er Volume. — Niederbronn, Wissembourg, Frœschwiller, Châlons, Reims, Buzancy, Bazeilles, Sedan.
2e Volume. — Sarrebrück, Spickeren, La Retraite sur Metz, Pont-à-Mousson, Borny.
3e Volume. — Gravelotte, Rezonville, Vionville, Mars-la-Tour, Saint-Marcel, Flavigny, les Lignes d'Amanvillers, Saint-Privat, Sainte-Marie-aux-Chênes, les Fermes de Moscou et de Leipsick, le Point du Jour.
4e Volume. — L'investissement de Metz. La journée des Dupes, Servigny, Noisseville, Flanville, Nouilly, Coincy, le Blocus de Metz, Peltre, la Capitulation.

Même ouvrage, en 6 vol. in-8° carré, dessins en noir.
Chaque vol. broché : ..... **3.50** | Relié, doré, plaque spéciale..... **6** fr.

1er Volume. — Niederbronn, Wissembourg, Frœschwiller, Châlons, Reims, Buzancy, Bazeilles, Sedan. 50 dessins de l'auteur.
2e Volume. — Sarrebrück, Spickeren, la Retraite sur Metz, Pont-a-Mousson, Borny. Dessins de l'auteur. — Cartes et plans de batailles.
3e Volume. — Gravelotte, Rezonville, Vionville, Mars-la-Tour, Saint-Marcel, Flavigny. Dessins de l'auteur. — Cartes et plans de batailles.
4e Volume. — Les Lignes d'Amanvillers, Saint-Privat, Sainte-Marie-aux-Chênes, Les Fermes de Moscou et de Leipsick, Saint-Hubert, le Point-du-Jour. Dessins. — Cartes et plans de batailles.
5e Volume. — L'Investissement de Metz, la Journée des Dupes, Servigny, Noisseville, Flanville, Nouilly, Coincy. Dessins. — Cartes et plans de batailles.
6e Volume. — Le Blocus de Metz, Peltre, Mercy le-Haut, Ladonchamps, la Capitulation. Dessins de l'auteur. — Cartes et plans de batailles.

N.-B. — Chaque volume forme un tout complet et se vend séparément.

L'ARMÉE DE L'EST

Par Grenest. — Relation anecdotique de la campagne 1870-71. Illustrée de 120 gravures en couleurs. — La Bourgonce, Dijon, Nuits, Villersexel Héricourt, La Cluse.
1 vol. gr. in-8°, broché..... **12** fr.
Rel. toile. **16** fr. | 1/2 chagrin. **18** fr.
Même ouvrage, en 2 vol. in-8° carré, dessins en noir.
Chaque vol. broché..... **3.50**
Relié toile, tranches dorées..... 5 fr.
1re *Partie.* — La Bourgonce, Dijon, Nuits, 1 vol.
2e *Partie.* — Villersexel, Héricourt, la Cluse, 1 vol.

NOTRE ARMÉE

Par Dick de Lonlay. — Histoire populaire de l'Infanterie française, depuis les Gaulois jusqu'à nos jours, illustré de nombreux dessins en couleur dans le texte par l'auteur, 1 vol. in-8° jésus. **12** fr.
Relié toile..... **16** fr.

LA CAVALERIE FRANÇAISE

Par le capitaine Henri Choppin. — 1 vol. grand in-8°, illustré de nombreux dessins dans le texte et de 16 aquarelles
Broché..... **12** fr.
Relié, toile, plaque spéc., tr. dor. **16** fr.

L'ARMÉE DE LA LOIRE

Par Grenest. — Relation anecdotique de la campagne 1870-71. Illustrée de 120 gravures en couleur. — Orléans, Châteaudun, Coulmiers, Loigny, Vendôme, Le Mans.
1 vol. gr. in-8°, broché... ..... **12** fr.
Rel. toile **16** fr. | 1/2 chagrin. **18** fr.
Même ouvrage, en 2 vol. in-8° carré, dessins en noir.
Chaque vol. broché..... **3.50**
Relié toile, tranches dorées..... 5 fr.
1re *Partie.* - Tours, Orléans, Coulmiers, Beaune-la-Rolande, Villepion, Loigny, 1 vol.
2e *Partie.* — Beaugency, Vendôme, Le Mans, Sillé-le-Guillaume, Alençon, 1 v.

LES ARMÉES DU NORD ET DE NORMANDIE

Par Grenest. — Relation anecdotique de la campagne de 1870-71. 1 vol. in-8° carré, illustré par L Bombled.
1 vol. in-8° carré, broché..... **3.50**
Relié toile, tranches dorées..... 5 fr.

LES ANNIVERSAIRES DE 1870

D'après Français et Allemands, avec préface, notes et documents, dar H. Galli.
1 fort vol. in-8° carré ill., broché. **3.50**
Relié toile, tranches dorées..... **5** fr.

ŒUVRES DE WALTER SCOTT

Traduction de M. Defauconpret, édition de luxe revue et corrigée avec le plus grand soin, illustrée de 59 magnifiques vignettes et portraits sur acier d'après Raffet. 30 vol. in-8° cavalier, papier glacé et satiné..... ..... **150** fr.
Chaque volume..... ..... **5** fr.

Demi-reliure **2.50** en plus par volume.

Tomes.
1. Waverley.
2. Guy Mannering.
3. L'Antiquaire.
4. Rob-Roy.
5. Le Nain noir. Les puritains d'Ecosse.
6. La prison d'Edimbourg.
7. La Fiancée de Lammermoor. L'officier de fortune.
8. Ivanhoé.
9. Le Monastère.
10. L'Abbé.
11. Kenilworth.
12. Le Pirate.
13. Les Aventures de Nigel.
14. Peveril du Pic.
15. Quentin Durward.
16. Eaux de Saint-Ronan.
17. Redgauntlet.
18. Connétable de Chester.
19. Richard en Palestine.
20. Woodstock.
21. Chronique de la Canongate.
22. La jolie Fille de Perth.
23. Charles le Téméraire.
24. Robert de Paris.
25. Le Château périlleux. La Démonologie.
26. 27. 28. Histoire d'Ecosse.
29. 30. Romans poétiques.

Edition publiée en 30 vol. in-8° carré, avec gravures sur acier. Chaque volume contient au moins un roman complet et se vend..... **3.50**

Reliure demi-chagrin, **2** fr. en plus par volume.

ŒUVRES DE J. FENIMORE COOPER

Traduction de Defauconpret, avec 90 vignettes d'après les dessins de MM. Alf. et Tony Johannot. 30 v. in-8°.. **150** fr. — On vend séparément ch. vol. **5** fr.
Reliure demi-chagrin, **2.50** en plus par volume.

Tomes.
1. Précaution.
2. L'Espion.
3. Le Pilote.
4. Lionel Lincoln.
5. Les Mohicans.
6. Les Pionniers.
7. La Prairie.
8. Le Corsaire rouge.
9. Les Puritains.
10. L'Ecumeur de mer.
11. Le Bravo.
12. L'Heidenmauer.
13. Le Bourreau de Berne.
14. Les Monikins.
15. Le Paquebot.
16. Eve Effigham.
17. Le lac Ontario.
18. Mercédès de Castille.
19. Le Tueur de daims.
20. Les deux Amiraux.
21. Le Feu Follet.
22. A Bord et à Terre.
23. Lucie Hardinge.
24. Wyandotté.
25. Satanstoé.
26. Le Porte-Chaîne.
27. Ravensnest.
28. Les Lions de mer.
29. Le Cratère.
30. Les Mœurs du jour.

Edition publiée en 30 volumes in-8° carré, avec gravures sur acier. Chaque volume contient au moins un roman complet et se vend..... **3.50**

Reliure demi-chagrin, **2** fr. en plus par volume.

LA GUERRE A MADAGASCAR

Par H. Galli. — Histoire anecdotique des expéditions de 1885 à 1895. **2** vol. grand in-8°, contenant environ 240 gravures en couleurs, portraits, cartes et plans.
Chaque volume broché..... **8** fr. | Relié toile, plaque spéciale..... **12** fr.

LA GUERRE EN EXTRÊME-ORIENT.

Russes et Japonais.

Par H. Galli. — Illustrations de L. Bombled, Malespine, etc.

1er vol. : De Tchemulpo à Liao-Yang. — 2e vol : Port-Arthur, Moukden, Tsoushima, Portsmouth. — Chaque vol. grand in-8° broché..... **12** fr.
Relié toile, plaque spéciale..... **16** fr. | Relié 1/2 chag. tranche dorée.... **18** fr.

LE MÉMORIAL DE SAINTE-HÉLÈNE

Par le comte de Las Cases.

2 vol. grand in-8° jésus, illustrés de 240 grav. en couleurs. Chaque vol. broché..... 12 fr. | Relié toile, plaque spéciale..... 16 fr.

SOUVENIRS DU CONSULAT ET DE L'EMPIRE

Par Marco de Saint-Hilaire, ancien page de Napoléon Ier.

Nouvelle édition illustrée, 248 gravures et vignettes d'après Raffet, Charlet, H. Vernet, Bellangé, Philippoteaux, etc.
1 fort volume grand in-8° jésus, broché ..... 12 fr.
Relié toile, plaque spéciale..... 16 fr. | Relié 1/2 chagrin, tranches dorées. 18 fr.

ŒUVRES DE TOPFFER

Premiers voyages en Zigzag. Magnifiquement illustrés, d'après les dessins de l'auteur, 1 vol. gr. in-8° jésus..... 10 fr.
Relié, doré sur tr..... 16 fr.
Nouveaux voyages en Zigzag, splendidement illustrés d'après les dessins originaux de Topffer, 1 volume grand in-8° jésus, glacé satiné..... 10 fr.
Relié, doré sur tranches ..... 16 fr.
Les Nouvelles Genevoises. Illustrées, d'après les dessins de l'auteur.
1 vol. gr. in-8° jésus..... 10 fr. | Relié, doré sur tranches..... 16 fr.

ÉDITION GRAND IN-18 ILLUSTRÉE

Le vol. broché..... 2.50 | Relié toile rouge, doré sur tranches. 3.50

Premiers Voyages en zigzag, magnifiquement illustrés, d'après les dessins de l'auteur. 2 vol.
Les Nouvelles génevoises. Illustrées de nombreuses gravures dans le texte, d'après les dessins de l'auteur, gravées par Best, Leloir, Hotelin, etc. 1 vol.
Nouveaux voyages en zigzag, splendidement illustrés de nombreux sujets dans le texte d'après les dessions originaux de Topffer. 2 vol.
Rosa et Gertrude. Nouvelle édition. 1 volume.
Le Presbytère. 1 vol.

ALBUMS TOPFFER

Formant chacun un gr. vol. in-8° jésus oblong. br. à..... 5 fr.
Relié toile, plaque spéciale, doré sur tranches, le vol..... 7.50

Monsieur Jabot. 1 vol.
Monsieur Vieux-Bois. 1 vol.
Monsieur Crépin. 1 vol.
Monsieur Pencil. 1 vol.
Le docteur Festus. 1.
Histoire d'Albert. 1 vol.
Histoire de M. Cryptogame. 1 vol.

COLLECTION D'OUVRAGES ILLUSTRÉS POUR LES ENFANTS

Jolis volumes in-18 anglais à 2.50, reliés en toile rouge, dorés sur tranche, 3.50

Andersen. *La Vierge des Glaciers*, etc. 1 vol.
— *Histoire de Valdemar Daa.* 1 vol.
— *Le Camarade de voyage.* Illust. 1 v.
— *Le Coffre volant.* 1 vol.
— *L'Homme de neige, le Jardin du Paradis, les deux Coqs*, etc. 1 vol. illustré.
Bartolomé. *Histoire de la Vie et des astuces du Rustique Bertoldo.* 1 v. in-18 jésus illust.
Bayard (*Histoire du bon chevalier sans peur et sans reproches, le gentil seigneur de*), composée par Le Loyal Serviteur. Introduction et notes par M. Moland. 2 vol. illustrés.
Belloc (Louise Sw..). 7 vol. illustrés par Staal, etc.
— *La tirelire aux histoires.* 2 vol.
— *Histoires et contes de la grand'mère.* 1 vol.
— *Contes familiers*, par Maria Edgeworth. 1 vol.
— *Grave et gai. — Rose et gris.* 1 vol.
— *Lectures enfantines.* 1 vol. illustré.
— *Contes pour le premier âge.* 1 vol.
Bernardin de Saint-Pierre. *Paul et Virginie. Chaumière indienne.* 1 vol.

Berquin. *L'Ami des enfants et des adolescents*, illustré de vignettes dans le texte. 1 vol.
— *Sandfort et Merton*. Illust. par STAAL. 1 vol.
— *Le petit Grandisson*. Illust. de vignettes. 1 vol.
— *Théâtre choisi*. Illustré de vignettes. 1 vol.
Bochet. *Premier livre des enfants*. 1 vol.
Bouilly (*Œuvres de J.-N.*). Édit. de Magnin, 7 v.
— *Contes à ma fille*. 1 vol.
— *Conseils à ma fille*. 1 vol.
— *Les encouragements de la jeunesse*. 1 vol.
— *Contes populaires*. 1 vol.
— *Contes aux enfants de France*. 1 v.
— *Causeries et nouvelles causeries*. 1 vol.
— *Contes à mes petites amies*. 1 vol.
Buffon (Le petit) illustré. 1 vol.
— *Morceaux* extraits par HUMBERT. 1 v. illustré.
Campe. *Histoire de la découverte et conquête de l'Amérique*. 1 vol.
Contes et historiettes, par un papa. 1 vol. illustré (*gros caractères*).
Cozzens. *Voyage dans l'Arizona*, traduction de W. BATTIER. Illust. de YAN' DARGENT. 1 vol.
— *Voyage au Nouveau-Mexique*. Illustrations de YAN' DARGENT. 1 vol.
Demesse (Henri). *Zizi, histoire d'un moineau de Paris*. 1 vol. illustré.
Desbordes-Valmore (Mme). *Contes et scènes de la vie de famille*. Illustrés. 2 vol.
— *Les poésies de l'enfance*. 1 vol.
Du Guesclin (*La vie de*), par L. MOLAND. 2 vol.
Fénelon. *Aventures de Télémaque*. 8 grav. 1 v.
Florian. *Fables*. 1 vol.
— *Le Don Quichotte de la jeunesse*. 1 vol.
Foe (de). *Aventures de Robinson Crusoé*. 1 vol.
Fournier. *Animaux historiques*. 1 v.
Gaudelette. *La patrie à l'école* (guerre de 1870-71) illustrée. 1 vol.
Genlis. *Les Veillées au Château*. 2 vol. illustrés.
— *Adèle et Théodore* ou *Lettres sur l'éducation*. 2 beaux vol. ornés de 16 gr. hors texte.
Grimm. *Contes*. 1 vol. illustré.
Héricault et **L. Moland**. *La France guerrière*. 4 vol. illust. se vendant séparément.
— *Vercingétorix à Du Gueselin*. 1 vol.
— *Jeanne d'Arc, Henri IV*. 1 vol.
— *Louis XIV, La République*. 1 vol.
— *Rivoli à Solférino*. 1 vol.
Hérodote. *Récits historiques*. 1 vol.
Hervey. *Petites histoires*. Illustrations. 1 vol.
Jacquet (l'abbé). *L'Année chrétienne*. La vie d'un saint pour chaque jour de l'année, 3 vol.
La Fontaine. *Fables*. Illustrées. 1 vol.
Lambert. *Lectures de l'enfance*. 1 v. 200 grav.
Leprince de Beaumont. *Le Magasin des enfants*. 2 vol. illustrés.
— *Contes des fées*. 1 vol.
Loizeau du Bizot. *Cent petits contes pour les enfants bien sages*. Illustrés de 625 grav. 1 vol.
Maistre (de). *Œuvres complètes*. 1 vol. illustré.
Manzoni. *Les Fiancés*. Hist. milanaise. 1 vol.
Mille et une nuits des familles (Les). Illustrées. 2 vol. se vendant séparément.
Mille et une nuits de la jeunesse (Les). Contes arabes. Illustrations de FRANÇAIS. 1 vol.
Montigny (Mlle de). *Grand'mère chérie*. 1 vol.
Nodier (Charles). *La Neuvaine de la Chandeleur. Le génie Bonhomme*, etc. 1 vol. illustr.
Pellico (Silvio). *Mes prisons*, suivies des *Devoirs des hommes*, trad. de H. DE MESSEY. 1 v.
Perrault. Mme d'Aulnoy. *Contes des fées*. 1 v.
Plutarque. *Vie des Grecs célèbres*. 1 vol. — *Les Romains illustres*. 1 v.
Sachot. *Inventeurs et inventions*. Illust. 1 vol.
Schmid. *Contes*. Illustr. 4 vol. vendus séparément.
Sévigné (Mme de). *Lettres choisies*, notes explicatives et observations littéraires par SAINTE-BEUVE. 1 vol.
Swift. *Voyages de Gulliver*. Illustrations de GRANDVILLE. 1 vol.
Théâtre de l'enfance et de la jeunesse. Pièces choisies. 1 vol.
Vaulabelle. *Ligny, Waterloo*. 1 vol. illustré.
Wiseman. *Fabiola ou l'Eglise des catacombes*. Trad. de NETTEMENT. 1 v. illustré.
Wyss. *Robinson Suisse*. 2 vol. illustr.

PARIS SOUS LOUIS XIV, *monuments et vues*, texte par Aug. MAQUET, 1 vol gr. in-4° illustré de 150 gravures, broché..... **15 fr.**
relié toile, plaque spéciale, tranches dorées. **20 fr.** | Amateur..... **25 fr.**

ALBUMS POUR LES ENFANTS

16 albums, format in-4°, imprimés en chromo, cart., dos toile, couverture chromo **6fr.**
Relié toile, tranches dorées, plaque spéciale..... 8 fr.

Fées des fleurs, des bois et des eaux. Illustrations en couleurs par EDOUARD ZIER. 1 vol.

Les dernières merveilles de la science, par BELLET. Gravures en chromolitho de LASELLAZ. 1 vol.

La légende du Juif Errant. Dessins de GUSTAVE DORÉ gravés sur bois. Poème par PIERRE DUPONT. 1 vol.

Je serai soldat. Alphabet militaire, orné dans le texte de nombreuses gravures chromotypographiques, par L. BOMBLED. 1 vol.

Je saurai lire. Nouvel alphabet méthodique et amusant, illustré par LIX. Grav. chromo. 1 vol.

Je sais lire. Contes et historiettes, grav. chromo, par LIX. 1 vol.

Voyages de Gulliver à Lilliput et à Brobdingnag. Ouvrage illustré de chromotypographies. 1 vol.

Choix de fables de La Fontaine. Gravures chromo, par DAVID, vign. par GRANDVILLE. 1 vol.

Animaux sauvages et domestiques. Nombreuses illustrations et gravures chromo. 1 vol.

Contes de Perrault. Gravures chromolithographie de LIX. 1 vol.

Robinson Crusoé. Gravures chromolithographie, illustrations. 1 vol.

Nouveau voyage en France, instructif et amusant, sur la science et l'industrie, par un PAPA. Illustré de gravures en couleurs. 1 vol.

Le Dirigeable « Cage à Mouches n° 1 ». Album in-4° raisin avec planches en couleurs par O'GALOP. 1 vol.

Don Quichotte. Gravures chromo. 1 v.

Les héros du siècle. Récits militaires anecdotiques, par DICK DE LONLAY, gravures chromo, 1 vol.

Histoire de Jeanne d'Arc, par LOUIS MOLAND. Gravures en chromo, 1 vol.

Contes de Madame D'Aulnoy. 1 magnifique album orné de nouvelles illustrations en chromo.

LE CAPITAINE DES CRANEQUINIERS

Par O'GALOP et J. ROSNIL. — 1 volume (*pour paraître en Novembre*)

Ecoutez-moi. Album in-4° cavalier, 56 dessins de BENJAMIN RABIER, prix. **4** fr.

Le fond du sac. Album in-4° cavalier, par BENJAMIN RABIER. Prix..... **4** fr.

Ménagerie. Album in-4° oblong, 50 planches, par BENJAMIN RABIER, relié toile, tranches dorées..... **7.50**

Petites misères de la vie des animaux. Album in-4° oblong, 50 planches, par BENJAMIN RABIER, relié toile, tranches dorées..... **7.50**

Scènes de la vie privée des animaux. Album in-4° oblong, 50 planches par BENJAMIN RABIER, relié toile (*pour paraître en Novembre*).

L'enfant dans la famille. Album format in-4° cavalier, illustré de 32 figures coloriées de MORIN, RAFFIN, etc. **2.50**

La plus belle des histoires, vie de l'Enfant Jésus racontée à un enfant, par Mlle NETTEMENT. Illustr. de YAN D'ARGENT. 1 vol. in-8° cart..... **4** fr.

ALBUMS POUR LES PETITS ENFANTS

Richement illustrés et imprimés en coul. Gr. in-8 jésus, cartonné..... **2 50**
Relié doré..... **3.50**

Jeux de l'enfance, par un PAPA, dessins de LE NATUR. 1 vol.

Alphabet des animaux. Dessins de TRAVIÈS et GOBIN. 1 vol.

Alphabet des oiseaux. Dessins de TRAVIÈS. 1 vol.

Voyage du haut mandarin Ka-li-ko et de son fidèle secrétaire Patchou-li, par EUGÈNE LE MOUEL. 1 album in-4 oblong, 32 grav. en chromotypographie, relié plaque spéciale.

COLLECTION ENFANTINE

12 albums in-4° imprimés en plusieurs couleurs contenant 8 belles gravures. **0.50**

Premier Livre des petits enfants.
Deuxième Livre des petits enfants.
Troisième Livre des petits enfants.
L'Ange gardien.
Le bon Frère.
Le Chat de la Grand'Mère.
Jacques le petit Savoyard.
Le Chapeau noir.
Le Pôle nord.
Les Aventures d'Hilaire.
Murillo et Cervantès.
Le dernier Conte de Perrault.

COLLECTION DE 45 BEAUX VOLUMES ILLUSTRÉS

In-8° raisin, brochés **7** fr. — Reliés dorés, fers spéciaux, **10** fr.
Demi-reliure en maroquin, plats toile, dorés sur tranches, le volume **11** fr.

Andersen. *Contes Danois.* Traduits par MM. Moland et E. Grégoire. Illustrés par Yan D'argent. 1 vol.
— *Nouveaux Contes Danois*, traduits par les mêmes. Illustrés par Yan D'argent, 1 vol.
Bayard (*La très joyeuse, plaisante et récréative histoire du gentil seigneur de*), composée par le loyal Serviteur. Introduction par L. Moland, grav. de M. Tofani. 1 vol.
Belloc. *Le fond du sac de la grand'mère*, contes et histoires. Illustré par Staal. 1 vol.
Bellot (J.-R.). *Voyage aux mers polaires à la recherche de Franklin.* Illustré. 1 vol.
Berthoud. *Les Féeries de la Science.* Dessins de Yan D'argent. 1 vol.
— *Contes du docteur Sam.* Illustrés, vignettes par Staal. 1 vol.
Buffon des familles. Histoire et description des animaux, extraits des *Œuvres de Buffon* et de *Lacépède*. Illustré de 450 vignettes. 1 fort vol.
Florian. *Le Don Quichotte de la jeunesse.* Illustré vignettes. Dessins de Staal. 1 vol.
— **Fables.** Illustrées par Grandville. 1 vol.
Foé. *Aventures de Robinson Crusoé.* Illustré par Grandville. 1 beau vol.
Galland. *Les Mille et une Nuits des familles.* Contes arabes, choisis et revisés. Illustrés. 1 vol.
Genlis. *Les veillées du Château*, ou cours de morale à l'usage des enfants. Illustré par Staal. 1 vol.
Jacquet (l'abbé). *Vie des Saints les plus intéressants et les plus populaires*, 1 fort vol. illustré.
Leprince de Beaumont. *Le Magasin des enfants.* Edition revue par Mme S.-L. Belloc, illustrée par Staal. 1 vol.
Lonlay (Dick de). *Au Tonkin.* Récits anecdotiques. Dessins de l'auteur. 1 v.
Maistre (de). (*Œuvres complètes du Comte Xavier*). Préface par Sainte-Beuve. Illustrées par Staal. 1 vol.
Old Nick. *La Chine ouverte*, nombreuses illustrations par A. Borget. 1 vol.
Perrault, D'Aulnoy, Leprince de Beaumont et Hamilton. *Contes des fées.* Illustrés par Staal et Bertall. 1 vol.
Schmid. *Contes.* Traduction de l'abbé Macker. 2 beaux vol. illustrés. Dessins de G. Staal.
Swift. *Voyages de Gulliver*, dessins de Grandville. 1 vol.
Wiseman (S. Em. le Cardinal). *Fabiola ou l'Eglise des Catacombes.* Illustrations de Yan D'argent. 1 vol.
Wyss. *Robinson Suisse.* Illustré de 209 vign. 1 vol.

2e Série

Andersen. *Les souliers rouges et autres contes*, traduits par les mêmes. Illustrés par Yan D'argent. 1 vol.
Belloc. *La tirelire aux histoires.* Lectures choisies, vignettes de G. Staal. 1 vol.
Bernardin de St-Pierre. *Paul et Virginie* suivi de la *Chaumière indienne*, illustré. 1 vol.
Berquin. *L'ami des Enfants.* Illustré de dessins par Staal et Gérard Séguin. 1 vol.
— *Sandford et Merton*, illust. 1 vol.
Berthould (*Œuvres de S. Henry*).
— *La Cassette des sept amis.* 1 vol. illustré par Yan D'argent de 125 vign.
— *Les Hôtes du Logis.* Illustrés de 150 vignettes, dessins de Yan D'argent, 1 vol.
— *Soirées du docteur Sam.* Illustrations par Yan D'argent, 1 vol.
— *Le monde des Insectes.* Illustré. Dessins de Yan D'argent. 1 vol.
— *L'homme depuis cinq mille ans.* Illustré de vignettes. Dessins de Yan D'argent. 1 vol.
Cozzens. *La Contrée merveilleuse.* Voyage dans l'Arizona et le Nouveau-Mexique. Illustrations de Yan D'argent. 1 vol.
Du Guesclin (*Histoire de*). Introduction par Louis Moland. Gravures, dessins de Tofani. 1 vol.
Fabre. *Histoire de la bûche*, récits sur la vie des plantes. Illust., 200 vign. de Yan D'argent. 1 vol.
Fénelon. *Aventures de Télémaque.* Illust. par Tony Johannot, Célestin Nanteuil. 1 vol.
Levaillant. *Voyages dans l'intérieur de l'Afrique.* Gravures et vign. 1 vol.
Nodier. *Le génie Bonhomme.* — Séraphine. — François-les-bas-bleus. — La Neuvaine de la Chandeleur. — Trilby. — Trésor des Fèves et Fleur des Pois. Dessins de Staal. 1 vol.
Pellico (Silvio). *Mes prisons*, suivies des *Devoirs des hommes.* 1 vol. Illust. Dessins de Staal.

BIBLIOTHÈQUE
DE MÉMOIRES HISTORIQUES ET MILITAIRES
SUR LA RÉVOLUTION, LE CONSULAT ET L'EMPIRE

Chaque volume : Format grand in-18, **3.50** — Reliure demi-veau, tr. poigne, **5.50**
Format in-8° cavalier, 6 fr. — Relié demi-veau, genre antique, 8 fr.

Chaque volumes se vend séparément

Mémoires de Napoléon. Ecrits à Sainte-Hélène sous sa dictée par les généraux qui ont partagé sa captivité. 5 vol. in-18 jésus.

Histoire des Montagnards, par Alphonse Esquiros. Edition illustrée. 1 vol. in-18 jésus.

Guerre des Vendéens (1792-1800), par Désiré Lacroix. 1 volume in-18, orné de gravures, portraits et cartes.

Mémoires politiques et militaires du général Doppet, avec des notes et des éclaircissements historiques. 1 volume in-18 jésus.

Mémoires de Mme la duchesse d'Abrantès. 10 volumes in-18 jésus.
Le même ouvrage, 10 vol. in-8° cavalier.

Histoire des salons de Paris, par Mme **la duchesse d'Abrantès.** 4 vol. in-18 jésus.
Le même ouvrage, en 4 vol. in-8° cavalier.

Mémoires du duc de Rovigo, pour servir à l'histoire de l'empereur Napoléon, par M. Désiré Lacroix. 5 vol. in-18 jésus.

Mémoires de Bourrienne, sur Napoléon le Directoire, le Consulat, l'Empire et la Restauration, par M. Désiré Lacroix. 5 vol. in-18 jésus.

Le Mémorial de Sainte-Hélène, par le comte de Las Cases. 4 vol. in-18.

Napoléon en exil. Complément du *Mémorial de Sainte-Hélène*, relation contenant les opinions et les réflexions de Napoléon, recueillies par le docteur Barry E. O'Meara; 2 vol. in-18.

Derniers moments de Napoléon, par le Dr Antommarchi. Edition nouvelle, annotée par M. Désiré Lacroix. 2 vol. in 18, ornés de gravures.

Mémoires de Constant, premier valet de chambre de l'Empereur, sur la vie privée de Napoléon Ier, sa famille et sa cour. 4 vol. in-18 jésus.
Le même ouvrage, en 4 vol. in-8° cavalier.

Mémoires de Mlle Avrillon, première femme de chambre de l'impératrice sur la vie privée de Joséphine, sa famille et sa cour. Edition annotée et illustrée de 32 vues et portraits. 2 vol. in-18 broch.
Le même ouvrage, 2 vol. in-8° cavalier.

Histoire de Napoléon, par Désiré Lacroix, petit-fils d'un officier de la Grande-Armée. 1 fort volume in-18 de 700 pages, richement illustré d'après des dessins de Raffet, Horace Vernet, etc.
Le même ouvrage, in-8° cavalier, broché..... 6 fr.
rel., fers spéc..... 9 fr.

Bonaparte en Egypte (1798-1799), avec cartes par Désiré Lacroix. 1 vol. in-18.

Roi de Rome et duc de Reichstadt (1811-1832), par Désiré Lacroix, portr., grav. et autogr. 1 vol. in-18.

Les maréchaux de Napoléon, faisant suite au *Mémorial de Sainte-Hélène*, par Désiré Lacroix. 1 vol. grand in-18, illustré de 54 portraits et batailles.
Le même ouvrage, in-8° cavalier.
Honoré de souscriptions du Ministère de l'Instruction publique.

Mémoires du général Rapp, aide de camp de Napoléon, écrit par lui-même. Edition illustrée avec des notes, par Désiré Lacroix, 1 volume in-18 jésus.
Le même ouvrage, in-8° cavalier.
Honoré de souscriptions du Ministre de l'Instruction publique.

Mémoires militaires du baron Séruzier, colonel d'artillerie légère, mis en ordre et rédigés par Lemière de Corvey, avec une introduction de Jh. Turquan. 1 vol. in-18.

La vie militaire sous le 1er Empire, par Elzéar Blaze, 1 vol. in-18 jésus illustré, broché.

Quinze ans de haute police, sous le Consulat et l'Empire, par P.-M. Desmaret. 1 vol. annoté par L. Grasilier et A. Savine.

Lettres de Napoléon à Joséphine, pendant la première campagne d'Italie, le Consulat et l'Empire et lettres de Joséphine à Napoléon et à sa famille. 1 vol. in-18 illustré de grav. et portraits.
Le même ouvrage, in-8° cavalier.

Emile Ollivier (de l'Académie française). — **L'Empire libéral**, *études, récits, souvenirs* 14 vol. in-8° brochés.
Le même ouvrage, 14 vol. in-8° brochés.

COLLECTION DES MEILLEURS OUVRAGES FRANÇAIS ET ÉTRANGERS

Format grand in-18, dit anglais, papier jésus vélin. Cette collection est divisée par séries. La première série contient, sauf quelques exceptions, des volumes à **3** fr. **50**; la deuxième à **3** fr. le vol.

PREMIERE SERIE. — Volumes grand in-18 à..... **3.50**
Reliure 1/2 chagrin **2** fr. — 1/2 veau **1.50** en plus par volume.

Arnault. *Souvenirs d'un sexagénaire.* 4 vol.
Bourgoin. *Les maîtres de la critique.* 1 vol.
Boutet. *Pasteur et ses élèves.* 1 vol.
Canonge (Général). *Trois Héros*, 1 vol.
Chansons de geste, *Roland, Aimeri de Narbonne, Couronnement de Louis.* Trad. CLÉDAT.
Chateaubriand. *Mémoires d'outre-tombe*, édition annotée par EDMOND BIRÉ. 6 vol.
— *Dernières années*, par BIRÉ. 1 vol.
P. Commelin. *Nouvelle Mythologie grecque et romaine.* 1 vol. in-18 j. avec nombreuses grav.
A. Comte. *Philosophie positive.* 1 v.
Darboy (Mgr), *Les Femmes de la Bible.* 1 fort vol., vignettes de STAAL.
De Brosses (Ch.). *Lettres familières*, écrites d'Italie, en 1739 et 1740. 2 vol. in-18.
Dupont (Pierre). *Chansons et poésies.* 1 vol.
Etchegoyen. *Les Contes de ma giberne.* 1 vol. illustré par MALESPINE.
François de Sales (Saint). *Choix de Lettres.* 1 vol.
Garnier (Le Dr P.). 10 vol. Catalogue spécial.
Geruzez. *Essais de littérature française.* 2 vol.
1er vol. *Moyen Age et Renaissance.*
2e vol. *Temps modernes.* 3e édition.
Gomez Carrillo (E.). *Terres lointaines.* Traduit de l'espagnol par CH. BARTHEZ. 1 vol.
Grandville. *Les fleurs animées.* 52 planches coloriées. Texte par ALPH. KARR, T. DELORD et le comte FOELIX. 2 vol.
La Fontaine (*Fables*). Illustrées par GRANDVILLE. 1 vol.
Lamartine. *Révolution de 1848.* 2 vol.
Lamennais. *L'Imitation de Jésus-Christ.* Belle édition, frontispice en couleur, grav. 1 vol.
Las Cases (M. le comte de). *Le Mémorial de Sainte-Hélène.* 4 vol.
Le Faure (Amédée). *Histoire de la guerre franco-allemande* (1870-1871), illustrée de 110 portraits et 32 cartes et plans. 4 vol.
Marot (Clément). *Œuvres choisies.* Etude, notes et glossaire, par EUGÈNE VOIZARD. 1 vol.
Mennechet (*Œuvres de Ed.*). 6 vol.
— *Matinées littéraires.* Cours complet de littérature moderne. 4 vol.
— *Histoire de France*, dep. la fondat. de la monarchie. 2 vol.
Morand (Le Dr). *Le Magnétisme animal*, 1 vol.
Musset (Alfred de). *Œuvres complètes.* 9 vol.
Necker de Saussure. *Education progressive* ou Etude du cours de la vie. 2 vol.
Ollivier (E.), de l'Académie française ; *L'Empire libéral.* 14 vol. in-18.
— *Marie-Magdeleine* (récits de jeunesse). 1 vol.
— *La Révolution.* 1 vol.
— *Michel-Ange.* 1 vol.
— *L'Eglise et l'Etat* au concile du Vatican. 2 vol..... **8** fr.
Pardieu (M. le Comte Ch. de). *Excursion en Orient*, l'Egypte, la Palestine, la Syrie. 1 vol.
Prévost (l'abbé). *Manon Lescaut.* Notice par J. Janin. 150 gravures par TONY JOHANNOT. 1 v.
Ricard (Adolphe). *L'Amour, les Femmes et le Mariage.* Pensées et réflexions, 4e édit. 1 vol.
Rochel. *Théâtre espagnol.* 2 vol.
Ronsard. *Œuvres choisies*, notices, notes et glossaires, par VOIZARD. 1 vol.
Saint Augustin. *La Cité de Dieu.* Trad. MOREAU. 3 vol.
Sainte-Beuve (*Œuvres de*). 20 vol.
— *Causeries du lundi.* 16 vol.
— *Portraits littéraires et Derniers portraits*, suivis des *Portraits de Femmes.* Nouv. édition. 4 v.
— *Extraits des causeries du lundi*, par ROBERT et PICHON. 1 vol.
— *Extraits des causeries du lundi, Portraits littéraires et Portraits de Femmes.* Avec une introduction, par J. LANSON. 1 vol. in-18.

Sainte-Bible, trad. pr LEMAISTRE DE SACY. **2** forts vol.

Blanche Sari-Flégier. *L'Humaine Détresse*. Avec préface de HENRY DE GOUDOURVILLE. 1 vol.

Sienkiewicz. *Quo Vadis ?* 1 v. illust., par TOFFANI.

Tallement des Réaux. *Historiettes*. 5 vol. avec portraits.

Varennes (Henri). *Un an de Justice* (1900-1901). 1 vol. (1901-1902). 1 vol. (1902-1903). *L'Affaire Humbert*, 1 vol. (1903-1904). 1 vol.

Voragine (J. de). *La Légende dorée*. 2 vol.

Deuxième série

Volumes in-18 jésus à ..... **3** fr.
Reliés demi-veau, tranche peigne genre antique..... **4.50** 1/2 chagrin.. **5** fr.

Arioste. *Roland furieux*. Traduction nouvelle, par HIPPEAU. 2 vol.

Auriac (D'). *Théâtre de la Foire*, avec un essai historique. 1 vol.

Bachaumont *Mémoires secrets*, revus et publiés avec des notes. 1 fort vol. de 500 pages.

Barthélemy. *Némésis*. Nouvelle édition, collationnée sur les éditions de 1833, 1838. 1 vol.

Basselin (Olivier). (*Vaux de Vire de*), poète normand du XVe siècle, et *Jean de Houx*, poète virois. Notice et notes par CHARLES NODIER. 1 vol.

Baumarchais. *Mémoires*. 1 vol. *Théâtre*. 1 vol.

Beecher-Stowe. *La Case de l'Oncle Tom*. Traduit par Michels. 1 vol.

Béranger (*Œuvres complètes*), avec gravures, 4 vol. comprenant : *Chansons anciennes* avec grav. 2 vol. *Œuvres posthumes. Dernières chansons* (1834 à 1851). Illustrées, 1 v. *Ma Biographie. Œuvres posthumes de Béranger*, suivies d'un appendice. Illustrées, 1 vol.

Béranger des familles. Vignettes sur acier. 1 vol.

Bernardin de Saint-Pierre. *Paul et Virginie*, suivi de la *Chaumière indienne*, avec vignette, 1 vol.

Beroalde de Verville. *Le Moyen de parvenir*, contenant la raison de ce qui a été, est et sera. Notes, notices, table analytique. 1 vol.

Berthoud. *Les Petites Chroniques de la Science*, années 1861 à 1872. 10 vol. - *Légendes et traditions surnaturelles des Flandres*. 1 vol. - *Les Femmes des Pays-Bas et des Flandres*. 1 vol.

Boccace. *Contes*, tr. par SABATIER DE CASTRES. 1 vol.

Boileau. (*Œuvres de*) avec notice de SAINTE-BEUVE et notes de tous les commentateurs, annotées par GIDEL. 1 vol.

Bonaventure des Périers. *Le Cymbalum mundi*, précédé de Nouvelles Récréations et de Joyeux Devis. Nouvelle édition revue. 1 vol.

Bossuet. (*Œuvres de*). 13 vol. comprenant : *Discours sur l'histoire universelle*. 1 vol. - *Elévations à Dieu* sur les mystères de la Religion. Edition revue. 1 vol. - *Méditations sur l'Evangile*. Revue sur les manuscrits originaux. 1 vol. - *Oraisons funèbres*, panégyriques. 1 vol. - *Sermons* (Edition complète), revue avec beaucoup de soin. 4 vol. - *Sermons choisis*. Nouvelle édition. 1 vol. - *Traité de la Connaissance de Dieu et de soi-même* 1 vol. - *Traité de la concupiscence*. Maximes et réflexions sur la Comédie. La logique. Traité du libre arbitre. 1 vol. - *Histoire des variations des Eglises protestantes*. 2 v.

Bourdaloue. *Chefs-d'œuvres oratoires*. 1 vol.

Brantome. *Vie des dames galantes*. Notes historiques. 1 vol. - *Vie des Dames illustres françaises et étrangères*, Notes par L. MOLAND. 1 vol.

Brillat-Savarin. *Physiologie du goût*, suivie de la *Gastronomie*, par BERCHOUX. 1 vol.

Bussy-Rabutin. *Histoire amoureuse des Gaules*, suivie de la France galante. 2 vol.

Byron (*Œuvres complètes de lord*). Traduction de A. PICHOT. 15e édition, augmentée de notices et de pièces inédites. 4 vol.

Camoens. *Les Lusiades*. Trad. nouv. avec notes et commentaires, précédée d'une étude sur la vie et les œuvres de Camoëns, par Ed. HIPPEAU. 1 vol.

César-Cantu. *Abrégé de l'Histoire universelle*. Traduit de l'italien, par L. XAVIER DE RICARD, avec un portrait de l'auteur. 2 vol.

Casanova (*Mémoires de J.*). Suivis de *Fragments des mémoires du prince de Ligne*, écrits par lui-même. 8 vol.

Cent nouvelles nouvelles, texte revu avec beaucoup de soin. 1 vol.

Cervantès. *Don Quichotte*. Trad. par DELAUNAY, 2 vol.

Charpentier. *La littérature française au dix-neuvième siècle*. 1 vol.

Chasles (Philarète). *Etudes sur l'Allemagne.* 1 vol. - *Voyage. Philosophie et Beaux-Arts.* 1 vol. - *Portraits contemporains.* 2 vol. - *Encore sur les contemporains.* 1 vol.

Chateaubriand. *Œuvres.* 10 vol. comprenant : *Génie du Christianisme*, suivi de la *Défense du Génie du Christianisme.* Avec notes, 2 vol. *Les Martyrs* ou *le Triomphe de la Religion Chrétienne.* Nouv. édit. revue. 1 vol. *Itinéraire de Paris à Jérusalem.* 1 vol. - *Atala.* - *René.* - *Le Dernier des Abencérages.* - *Les Natchez*, etc. 1 vol. - *Voyages en Amérique, en Italie et au Mont Blanc.* 1 vol. - *Paradis perdu. Littérature anglaise.* 1 vol. - *Etudes historiques.* 1 v. - *Histoire de France. Les quatre Stuart.* 1 vol. - *Mélanges* historiques et poétiques, suivis de la *Vie de Rancé.* 1 vol.

Chénier (André). *Œuvres poétiques.* 2 vol. - *Œuvres en prose.* Nouv. édit., 1 vol.

Collin d'Harleville. *Théâtre.* Introduction par L. Moland. 1 vol.

A. Comte. *Catéchisme positiviste.* 1 vol.

Confucius *ou les quatre livres de philosophie morale et politique de la Chine*, traduits du chinois, par G. Pauthier. 1 vol.

Corneille. Edition collationnée sur la dernière, publiée du vivant de l'auteur, avec notes. 2 vol. - *Théâtre* - Nouvelle édition. 1 vol.

Courier. *Œuvres.* Précédées d'un Essai sur la vie et les écrits de l'auteur, par Carrel. 1 vol.

Cousin. (V.) de l'Académie française *Instruction publique en France* (1830-1848). 2 vol - *Enseignement de la médecine.* 1 vol.

Créquy (la marquise de). *Souvenirs.* (1718-1803). Nouvelle édition, revue, corrigée et augmentée. 10 tomes, en 5 vol., avec 10 portraits sur acier.

Cyrano de Bergerac. *Histoire de la Lune et du Soleil.* 1 vol. - *Œuvres comiques galantes et littéraires.* Nouv. édit. avec notes de P.-L. Jacob. 1 vol.

Dante (Alighieri). *La Divine Comédie.* Traduction par Artaud de Montor. 1 vol.

Dassoucy. *Aventures burlesques.* Nouvelle édition avec préface et notes par Emile Colombey. 1 vol.

Delaclos. *Les Liaisons dangereuses* : Lettres recueillies dans une société et publiées pour l'instruction de quelques autres. 1 vol. in-18 jésus.

Delavigne (C.). *Œuvres complètes.* 3 vol.

Demoustier. *Lettres à Emile sur la mythologie.* Notice de l'auteur. 1 vol.

Désaugiers. *Théâtre choisi.* Notice et étude d'ensemble sur son théâtre, par Moland. 1 vol.

Descartes. *Œuvres choisies.* Discours sur la méthode. Méditations métaphysiques. 1 vol.

Diderot. *Œuvres choisies.* Précédées de sa vie, par Mme de Vandeuil. - *La religieuse, Lettres sur les aveugles, Entretiens, Petits chefs-d'œuvre, Le Neveu de Rameau, Le Père de famille, Salons, Correspondance avec Mlle Voland.* 2 vol. *Jacques le Fataliste et son maître.* Notice et notes, par J. Assézat. 1 vol. - *Les Bijoux indiscrets.* Notice et notes par J. Assézat. 1 vol.

Donville. *Mille et un calembours et bons mots.* Histoire du Calembour, 1 vol.

Dupont (Pierre). *Muse juvénile*, vers et prose. 1 vol.

Du Puget (Mlle). *Romans de famille*, traduits du suédois, sur les textes originaux suédois, 19 vol. comprenant : *Les Voisins*, 4e édit., 1 vol. - *Le Foyer domestique* ou Chagrins et Joies de la famille, 2e édit., 1 vol. - *Les Filles du Président.* 3e édition, 1 vol. - *La Famille H...*, 2e édition, 1 vol. - *Un Journal*, 1 vol. - *Guerre et Paix*, *Le Voyage de la Saint-Jean*, 1 vol. - *Abrégé des voyages de Mademoiselle Bremer*, dans l'ancien et le nouveau monde, 1 vol. - *La Vie de famille dans le nouveau monde*, lettres écrites pendant un séjour dans l'Amérique du Nord et à Cuba. 3 vol. - *Les Cousins*, par Mme la baronne de Knorring, traduit du suédois, 2e édit., 1 vol. - *Une femme capricieuse*, par Mme Emilie Carlen, traduit du suédois. 2 vol. - *L'Argent et le Travail*, tableau de genre, par l'Oncle Adam, traduit du suédois, 1 vol. - *La Veuve et ses enfants*, par Mme Schwartz. Charmant roman d'éducation. 1 vol. - *Histoire de Gustave-Adolphe II*, par A. Fryxell, traduit du suédois. 1 vol. in-16. - *Fleurs scandinaves*, choix de poésies. 1 vol. - *La Suède depuis son origine jusqu'à nos jours.* par Agaroh. 1 vol. - *Chroniques du temps d'Erick de Poméranie.* par Carl Bernhardt, traduit du danois. 1 vol.

Dupuis. *Abrégé de l'origine de tous les cultes*, 1 vol.

Favre (Jules), de l'Académie française. *Conférences et discours littéraires*, 1 vol.

Fénelon. *Œuvres choisies. De l'existence de Dieu. Lettres sur la Religion*, etc.. 1 vol. - *Dialogues sur l'éloquence. De l'éducation des Filles. Fables. Dialogues des morts.* 1 vol. - *Aventures de Télémaque*, notes géographiques, littéraires, 3 grav. 1 vol.

Fléchier (*Voy.* Massillon).

Fleury. *Discours sur l'histoire ecclésiastique. Mœurs des Israélites. Traité des chrétiens.* 2 vol.

Florian. *Fables*, suivies de son Théâtre, notice par Sainte-Beuve. Illustr. de Grandville. 1 vol. *Don Quichotte de la jeunesse*, vignettes, dessins de Staal, 1 vol.

Flourens (*Œuvres de*). 10 vol. comprenant : *l'Unité de composition* et du *Débat entre Cuvier et Saint-Hilaire.* 1 vol. - *Examens du livre de M. Darwin sur l'origine des espèces.* 1 vol. - *Ontologie naturelle.* 1 vol. - *Psychologie comparée.* Raison, Génie, Folie. 1 vol. - *De la Phrénologie.* 1 vol. - *De la longévité humaine.* — 1 vol. - *Histoire des travaux et des idées de Buffon.* 1 vol. - *Eloges historiques*, 2e et 3e séries, 1 vol. - *De la Raison et de la Folie*, 1 vol. - *Des manuscrits de Buffon*, des fac-similés. 1 vol.

Fontenelle. *Eloges*, introduction et notes par P. P. Bouillier. 1 vol.

Fournel (Victor). *Curiosités théâtrales.* 1 vol. - *Ce que l'on voit dans les rues de Paris.* 1 vol.

Furetière. *Le Roman bourgeois.* Ouvrage comique. Notices et notes, par M. F. Tulou. 1 vol.

Gentil-Bernard. *L'Art d'aimer.* - *Les Amours*, par Bertin. - *Le Temple de Cnide*, par Léonard. - *Les Baisers*, par Dorat. - *Zélie au bain*, par Pezay. - *Pièces des Poètes érotiques.* Notices et notes, par F. de Donville. 1 vol.

Gilbert. *Œuvres.* Nouvelle édition. Notice historique, par Ch. Nodier. 1 vol.

Gœthe. *Faust* et le second *Faust*, choix de poésies de Gœthe, Schiller, etc., traduits par Gérard de Nerval. 1 vol. - *Werther*, suivi de *Hermann et Dorothée*, 1 vol.

Goldsmith. *Le Vicaire de Wakefield.* Traduction avec texte et vie de l'auteur. 1 vol.

Gresset. *Œuvres choisies.* 1 vol.

Hamilton. *Mémoires de Grammont.* Préface de Sainte-Beuve. 1 vol.

Héloïse et Abélard. *Lettres.* Traduites par O. Gréard. 1 vol.

Heptaméron (L'). *Contes de la reine de Navarre.* Nouvelle édition, 1 vol.

Héricault. *Maximilien et le Mexique.* Histoire de l'Empire mexicain. 1 vol.

Hoffmann. *Contes, Récits et Nouvelles.* Tirés des Frères de Séraphion, avec une préface et des notes éclairant le texte, par Lemoine. 1 vol. - *Contes fantastiques.* Notes par le même, 1 vol.

Jacob (P.-L.), bibliophile. *Curiosités infernales.* Diables, Bons Anges; Elfes, Follets et Lutins, Possédés et Ensorcelés. Revenants, etc. 1 vol. - *Curiosités des sciences occultes.* Alchimie, Talismans, Amulettes, Astrologie, Chiromancie, Physiognomonie, Prédictions, Présages, Onéirocritie, Cartomancie, Secret d'Amour, etc. 1 vol. - *Curiosités théologiques* Légendes, Miracles, Superstitions, Prédicateurs bizarres, Brahmanes, Boudhistes, Mahométans, Diables, Mormons. 1 vol. *Paris ridicule et burlesque au* XVIIe siècle, par Claude Lepetit, Berthod, Scarron, Colletet, etc. 1 vol. - *Recueil de Farces*, sotics et moralités du XVe siècle. Maître Pathelin, le Nouveau Pathelin, Moralité de l'Aveugle et du Boiteux, la Farce du Munyer, la Condamnation de Banquet. 1 vol.

Jasmin. *Las Papilhotos.* Poème, odes, épîtres et satires. 2 vol.

La Bruyère. *Les Caractères de Théophraste* ou *les mœurs de ce siècle.* Notice de Sainte-Beuve. 1 vol.

Lafayette (Mme de). *Romans et Nouvelles.* - Zaïde. - Princesse de Clèves. - Princesse de Montpensier. - Comtesse de Tendre. 1 vol.

La Fontaine. *Fables*, avec des notes philologiques et littéraires, illustrées de 8 grav. 1 vol. - *Contes et Nouvelles.* Nouv. édit. revue avec soin et accompagnée de notes explicatives. 1 vol.

Lamennais, 9 vol. comprenant : *Essais sur l'indifférence en matière de Religion.* 4 vol. Le 1er volume se vend séparément. *Paroles d'un Croyant.* Le Livre du Peuple. Une voix de prison. De l'esclavage moderne. 1 vol. - *Affaires de Rome.* 1 vol. - *Les Evangiles*, traduction nouvelle, avec des notes et réflexions. 1 vol. - *De l'Art du Beau*, tiré de « l'Esquisse d'une Philosophie », 1 vol. - *La Société première, ses lois*, la religion. 1 vol.

La Rochefoucauld. *Réflexions, Sentences et maximes morales*, suivies des *Œuvres choisies de Vauvenargues*, notes de Voltaire. 1 vol.

Le Sage. *Histoire de Gil Blas de Santillane.* 1 vol. - *Le Diable boiteux.* 1 vol. - *Guzman d'Alfarache.* 1 vol.

Lespinasse. *Lettres*, précédées d'une notice de Sainte-Beuve et suivies des autres écrits de l'auteur et des principaux documents qui le concernent. 1 vol.

Louvay de Couvray. *Les amours du Chevalier de Faublas.* Nouvelle édition. 2 vol.

Machiavel. *Le Prince.* Traduction Guiraudet, Maximes extraites des œuvres de Machiavel. Introduction, notes, par L. Dérome. 1 vol.

Mahomet. *Le Koran*, traduction française, accompagnée de notes, précédée

de la vie de Mahomet, par M. Savary. 1 vol.

Maistre (Xavier de), *Œuvres complètes*. nouv. édit. *Voyage autour de ma chambre, Expédition nocturne, Lépreux de la cité d'Aoste, la Jeune Sibérienne*. Préface par Sainte-Beuve. 1 vol.

Maistre J. de). *Les soirées de Saint-Pétersbourg*. 2 vol. - *Du Pape*. 1 vol.

Malebranche. *De la recherche de la vérité*, notes et études de François Bouillier, 2 vol.

Malherbe. *Œuvres poétiques*, vie de Malherbe, par Racan, lettres choisies. Préface par Moland. 1 vol.

Manava-Dharma-Sastra. *Lois de Manou*, comprenant les institutions religieuses et civiles des Indiens, traduites du sanscrit et accompagnées de notes explicatives, par A. Loiseleur-Deslongchamps. 1 vol. in-18.

Manzoni. *Les Fiancés*. 1 fort vol. illustré.

Marivaux. *Théâtre choisi*. Introduction par M.-L. Moland. 1 fort. vol.

Marmier (Xavier). *Lettres sur la Russie*, 2e édit. entièrement refondue. 1 vol. - *Voyages et littérature*. 1 vol.

Marot (Clément). *Œuvres complètes*. 2 vol.

Martel. *Recueil de proverbes français*, origine, signification des proverbes, commentaires, partie anecdotique. 1 vol.

Martin (Mme Charlotte de La Tour). *Le langage des fleurs*, gravures coloriées. 1 vol.

Martinez Sierra (G.) *Jardin ensoleillé*, traduit de l'espagnol, par Pauline Garnier. 1 vol.

Massillon. *Petit Carême*. Sermons divers. Observations littéraires par La Harpe. 1 vol.

Massillon, Fléchier, Mascaron. *Oraisons*. 1 vol.

Merlin Coccaie. *Histoire macaronique* prototype de Rabelais, plus l'Horrible bataille advenue entre les mouches et les fourmis. Notes sur la poésie macaronique. 1 vol.

Meslier. *Le bon sens du curé Meslier*, suivi de son *Testament*, 1 vol.

Mille et un jours. Contes orientaux traduits par Pierre de la Croix. 1 vol.

Mille et une nuits. Contes arabes par Galland. Nouv. édit. revue avec soin.

Millevoye. *Œuvres*. Précédées d'une notice sur l'auteur, par M. Sainte-Beuve. 1 vol.

Mirabeau. *Lettres d'amour*. Etude sur Mirabeau, par Mario Proth. 1 vol.

Moland. *Vie de J.-B.-P. de Molière*, histoire de son théâtre et de sa troupe. 1 vol.

Molière. *Œuvres complètes*. Nouvelle édit., avec des remarques nouv., par M. Félix Lemaistre, précédée de la vie de Molière, par Voltaire. 3 vol.

Montaigne. *Essais*, avec les notes de tous les commentateurs. 2 vol.

Montesquieu. *L'Esprit des Lois*, avec notes de Voltaire, de Crevier, de La Harpe. 1 vol. - *Lettres persanes*, suivies de *Arsace et Isménie*, de *Pensées*, et du *Temple de Cnide*. 1 vol. - *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*, 1 vol.

Moreau (Hégésippe). *Œuvres*, contenant le *Myosotis*, etc. 1 vol.

Musset (*Œuvres de*). 9 vol.

Ninon de Lenclos (*Lettres de*). Mémoires sur sa vie. Edition revue. 1 vol.

Nisard (Charles). *Des chansons populaires* chez les Anciens et chez les Français. Essai historique, étude sur la chanson des rues contemporaine. 2 vol.

Ovide. *Les Amours*. L'Art d'aimer, le Remède d'amour, les Cosmétiques. Traduction de MM. Langeard et Heguin de Guerle, précédée d'une étude sur Ovide et la poésie amour., par J. Janin. 1 vol.

Parny. *Œuvres*, élégies et poésies modernes. Préface de Sainte-Beuve. 1 vol.

Pascal (Blaise). *Pensées* sur la Religion et quelques autres sujets. Edition conforme au véritable texte contenant les additions de Port-Royal. 1 vol. - *Lettres écrites à un provincial*, précédées d'un Essai sur les *Provinciales*. 1 vol.

Pellico (Silvio). *Mes Prisons*, suivi des *Devoirs des Hommes*, trad. du comte H. de Messey. 1 vol.

Pétrarque. *Œuvres amoureuses*. Sonnets, triomphes, traduits en français, texte en regard. Notice sur la vie de Pétrarque, par Ginguené. 1 vol.

Picard. *Théâtre*. Notes, notices par M. L. Moland. 2 vol. - I. *La Petite Ville*. - *Duhautcourts*. - *Les Marionnettes*. - *Les Deux Philibert*. - II. - *Les Ricochets*. - *La Vieille Tante*. - *M. Musard*. - *Le Vieux Comédien*. - *Les Deux Ménages*. - *Les Visitandines*.

Piron. *Œuvres choisies*, analyse de son Théâtre, par Trombat, notice de Sainte-Beuve. 1 vol.

Pogge (*Les Facéties de*), suivies de la description des *Bains de Bade au XVe siècle* et du dialogue : *Un vieillard doit-il se marier ?* Traduction nouvelle et intégrale, précédée d'une étude sur *Pogge et son œuvre* par Pierre des Brandes. 1 vol.

Quinze Joyes de Mariage notice et notes. 1 vol.

Quitard. *L'Anthologie de l'Amour*. Choix de pièces érotiques des poètes français.

1 vol. - *Proverbes sur les Femmes, l'Amour, l'Amitié, le Mariage.* 1 vol.

Rabelais. *Œuvres complètes.* Collationnées sur les textes originaux, vie de l'auteur, bibliographie, glossaire, par M. L. Moland. 1 fort vol.

Racine. *Théâtre complet.* Remarques littéraires, notes classiques, par Lemaistre. 1 fort vol.

Regnard. *Théâtre.* Notes et notice. 1 vol.

Regnier (Mathurin). *Œuvres complètes.* Edition augmentée d'un grand nombre de pièces. 1 vol.

Ronsard. *Œuvres choisies.* Notice, notes et commentaires, par Sainte-Beuve. Edition revue par M. Moland. 1 vol.

Rousseau (J.-J.). *Les Confessions.* Nouv. éd. 1 vol. - *Emile.* Nouv. édit., revue. 1 fort vol. - *La Nouvelle Héloïse.* Nouv. édit. 1 fort vol. - *Contrat social.* 1 vol. - *Rêveries d'un promeneur solitaire,* précédées de : *Le Devin du village, Lettres écrites de la Montagne* et *Rousseau juge de Jean-Jacques.* 1 vol. - *Lettres à d'Alembert sur les spectacles,* avec notes par M. Fontaine, professeur à la Faculté des lettres. 1 vol.

Runeberg (J.-J.). *Le Roi Fialar,* précédé de : *Le Porte-Enseigne Stole, La Nuit de Noël, Hanna,* etc. Traduits par Valmore. 1 vol.

Saint-Evremond. *Œuvres choisies.* Précédées d'une Etude sur la vie et les ouvrages de l'auteur par A.-Ch. Gidel. 1 vo .

Satyre Menippée, par Ch. Marcilly. 1 vol.

Scarron. *Le Roman Comique.* 1 vol. - *Le Virgile travesti* en vers burlesques, avec la suite de Moreau de Brazy. Edition revue, annotée, introduction par M. Victor Fournel. 1 vol.

Schiller (*Œuvres dramatiques de*). Traduction de M. de Barante. Nouvelle édition revue et complétée par M. de Suckau, avec une étude sur Schiller, des notices sur chaque pièce et des notes. 3 vol.

Sedaine. *Théâtre.* Introd. par M. L. Moland. 1 vol.

Sévigné (Mme de). *Lettres choisies,* accompagnées de notes explicatives sur les faits et les personnages du temps et précédées de quelques observations littéraires, par Sainte-Beuve. 1 vol.

Shakespeare. *Œuvres complètes.* Traduction de M. Guizot. Nouv. édition complètement revue. 8 vol.

Sorel. *La vraie histoire comique de Francion.* Nouv. édit., avec notes. 1 vol.

Spinoza. *Œuvres complètes.* 3 vol.

Staël (Mme de). *Corinne ou l'Italie,* observations par Mme Necker de Saussure et Sainte-Beuve, 1 vol. - *De l'Allemagne.* Edition revue avec soin. 1 vol. - *Delphine.* Nouv. édit. revue. 1 vol. - *Dix ans d'exil,* observations par M. Désiré Lacroix. 1 vol.

Stendhal. *L'Amour* précédé de notes et commentaires, par Sainte-Beuve. 1 vol. - *Le Rouge et le Noir.* Chronique du XIXe siècle. 1 vol. - *La Chartreuse de Parme.* 1 vol.

Sterne. *Tristhram Shandy. Voyage sentimental.* Nouv. édition. 2 vol.

Tabarin (*Œuvres de*) avec les *Aventures du capitaine Rodomont,* la *Farce des Bossus* et autres pièces tabariniques, préface et notes par d'Harmonville. 1 vol.

Tasse (Le). *Jérusalem délivrée,* traduction en prose. 1 vol.

Théâtre espagnol. Traduction nouvelle par Louis Dubois et François Oroz. - Guillen de Castro : *La Jeunesse du Cid. Les Prouesses du Cid ;* L.-F. de Moratin : *La Comédie nouvelle. Le* J.-R. de Alarcon : *La Vérité Suspecte.* 1 vol.

Théâtre de la Révolution - *Charles IX.* - *Les Victimes cloîtrées.* - *L'Ami des lois.* - *Madame Angot.* - *Madame Angot dans le sérail de Constantinople.* Introduction et notes par M. L. Moland. 1 vol.

Thierry (*Œuvres d'Augustin*). Edition définitive revue par l'auteur et augmentée d'un 7e récit des temps mérovingiens. 9 vol. comprenant : *Histoire de la conquête de l'Angleterre,* 4 vol. - *Lettres sur l'Histoire de France,* 1 vol. - *Dix ans d'Etudes historiques.* 1 vol. - *Récits des Temps mérovingiens.* 2 vol. - *Essai sur l'histoire du Tiers-Etat.* 1 vol.

Topffer. *Premiers voyages en zigzag.* 2 vol. illustrés. - *Nouveaux voyages en zigzag.* 2 vol. illustrés. - *Nouvelles Genevoises.* 1 vol. illustré. - *Rosa et Gertrude.* 1 vol. - *Le Presbytère* 1 vol.

Touchard-Laffosse. *Chroniques de l'Œil-de-Bœuf,* des petits appartements de la Cour et des salons de Paris, sous Louis XIV, la Régence, Louis XV et Louis XVI. Nouvelle édit. augmentée du règne de Louis XIII. 5 vol.

Ugarte (Manuel). *Contes de la Pampa,* traduct. de Pauline Garnier. 1 vol.

Vadé. *Œuvres.* Précédées d'une notice sur sa vie et ses œuvres, par Julien Lemer. 1 vol.

Vallet (de Viriville). *Chronique de la Pucelle* ou Chronique de Cousinot, documents inédits relatifs aux règnes de Charles VI et Charles VII, etc. 1 vol.

Varennes. *De Ravachol à Caserio.* 1 vol.

Vauquelin de la Fresnaye (*Œuvres poétiques de*). Texte conforme à l'édition de 1605. Notice, commentaire, par Georges Pélissier. 1 vol.

Villon (François). *Poésies complètes*, notes par M. L. Moland. 1 vol.

Voisenon. *Contes et poésies fugitives.* Précédés d'une notice sur la vie de Voisenon. 1 vol.

Volney. *Les Ruines.* - *La loi naturelle.* - *L'Histoire de Samuel.* Edition revue. 1 vol.

Voltaire. 11 vol. comprenant : *Théâtre*, contenant tous les chefs-d'œuvre dramatiques. 1 vol. - *Le Siecle de Louis XIV.* Nouv. édit. revue. 1 vol. - *Siècle de Louis XV, histoire du Parlement.* 1 vol. - *Histoire de Charles XII.* Edit. revue. 1 vol. *La Henriade.* 1 vol. - *Epitres, contes, satires, épigrammes.* 1 vol. - *Lettres choisies.* Notice et notes explicatives sur les faits et sur les personnages du temps, par M. Louis Moland. 2 vol. - *Pucelle d'Orléans.* Poème. 21 chants. 1 vol. - *Romans et Contes* en vers. 1 vol. - *Le Sottisier*, suivi des remarques sur le *Discours sur l'inégalité des conditions* et sur le *Contrat social* de J.-J. Rousseau. 1 vol.

Warée. *Curiosités judiciaires.* 1 vol.

Weckerlin. *Musiciana.* Anecdotes, etc. 1 vol. - *Nouveau Musiciana.* 1 vol. *Dernier Musiciana.* 1 vol.

Ysabeau (Docteur). *Le Médecin du Foyer.* - *Guide médical des familles.* 1 vol.

BIBLIOTHÈQUE GRECQUE-FRANÇAISE

Réimpression des classiques Grecs

Traduction par les meilleurs auteurs — Volumes, format in-18 jésus, brochés à **3** francs.

Aristophane. *Théâtre.* Traduction de Brottier, complètement refondue, avec une notice sur chaque pièce, par M. Louis Humbert, professeur au lycée Condorcet. 2 vol.

Aristote. *La Politique.* Traduction de Thurot, revue par M. Bastien, agrégé de l'Université, ancien proviseur, précédée d'une introduction par M. E. Laboulaye, membre de l'Institut. 1 vol.

— *La Poétique et la Rhétorique.* Traduction nouvelle de M. Ruelle. 1 vol.

Démosthène. *Discours politiques.* Trad. nouvelle avec arguments et notes. Couronnée par l'Académie française. Par C. Poyard, prof. hon. de rhétorique au lycée Henri IV. 1 vol.

— *Discours judiciaires*, avec des extraits d'Eschine, etc. Traduit par C. Poyard. 1 vol.

Epictète. — Voir Marc-Aurèle.

Eschyle. *Théâtre.* Traduction de J. de la Porte du Theil, avec une introduction par Louis Humbert, professeur au lycée Condorcet. 1 vol.

Euripide. *Théâtre.* Traduction par Louis Humbert, professeur au lycée Condorcet. 2 vol.

Hérodote. *Histoire.* Traduction de Larcher, revue et augmentée d'un nouvel index, par M. Louis Humbert. 2 vol.

Homère. *Iliade.* Traduction de Dacier, revue par M. Crouslé, professeur à la Faculté des lettres de Paris. 1 vol.

— *Odyssée.* Traduction de Dacier. 1 vol.

Lucien. *Œuvres complètes.* Traduction de Belin de Ballu, revue, corrigée et complétée avec une introduction, des notes et un index, par Louis Humbert. 2 vol.

Marc-Aurèle Antonin. *Pensées*, précédées de la vie de cet empereur et suivies du *Manuel d'Epictète et du Tableau de Cébès.* Traduction par P. Commelin. 1 vol.

Pindare, *et les lyriques grecs.* Traduction par M. C. Poyard. Nouvelle édition augmentée d'*Anacréon*, de *Sapho* et de *Erinna*. 1 vol.

Platon. *Apologie de Socrate, Criton, Phédon, Gorgias*, précédée d'une notice par M. Pellissier. Traduction par M. Bastien. 1 vol.

— *La République et l'Etat.* Traduction par le même. 1 vol.

Plutarque. *La Vie des hommes illustres*, traduites par Picard. Nouvelle édition, revue. 1 vol.

Poètes moralistes de la Grèce. Hésiode, Théognis, etc.

Romans Grecs. *Les Pastorales*, de Longus, ou *Daphnis et Chloé*, traduction d'Amyot, refondue par Paul-Louis Courier. *Les Ethiopiennes* d'Héliodore, ou *Théagène et Chariolée*, traduction de Quenneville, revue par M. Louis Humbert, précédée d'une *Etude sur le roman grec*, par M. A. Chassang, inspecteur.

Sophocle. *Tragédies*, par L. Humbert.

Théocrite. Traduction de Ch. Barbier. 1 vol.

Thucydide. Traduction Loiseau. 1 vol.

Xénophon. *Cyropédie et Retraite des Dix Mille.* Traduction de Gail. Edit. revue et abrégée par M. Humbert. 1 vol.

BIBLIOTHÈQUE LATINE-FRANÇAISE

Réimpression des Classiques Latins

Volumes, format in-18 jésus. — Textes latins et traductions revues avec le plus grand soin.

6 volumes à 4.50 (par exception).

Abélard et Héloïse (*Lettres d'*). Traduction nouvelle de M. Gréard. 1 f. v.

Claudien. *Œuvres complètes*, traduites en français par M. Héguin de Guerle, ancien inspecteur de l'Université. 1 vol.

Ovide. *Les Métamorphoses.* Traduction française de Gros, refondue par M. Cabaret-Dupaty, précédée d'une Notice sur Ovide par M. Charpentier. 1 volume.

Saint-Jérôme. *Lettres choisies.* Traduction nouvelle par M. J. Charpentier. 1 vol.

Térence. *Comédies.* Traduction nouvelle par Victor Bétolaud, docteur ès lettres. 1 fort vol.

Spincza. *L'Ethique.* Traduction nouvelle avec texte latin et notes par Appuhn, 1 vol.

BIBLIOTHÈQUE LATINE-FRANÇAISE (Suite)

Volumes in-18 jésus à **3** fr. — Chaque volume se vend séparément

Apulée. *Œuvres complètes*, traduites par Victor Bétolaud. 2 vol.

Aulu-Gelle. *Œuvres complètes.* Nouvelle édition revue par MM. Charpentier et Blanchet. 2 vol.

Catulle, Tibulle et Properce. *Œuvres*, traduites par Héguin de Guerle, Valatour et Genouille. Edition revue par Valatour. 1 vol.

César. *Commentaires sur la Guerre des Gaules et sur la Guerre civile*, trad. par M. Artaud. Nouvelle édition, revue par M. Félix Lemaistre, notice par M. Charpentier. 2 vol.

Cicéron. *Œuvres complètes*, avec la traduction française améliorée et refaite en grande partie par MM. Charpentier, Félix Lemaistre, Gérard, Delcasso, Cabaret-Dupaty, Crépin, etc. 20 vol.

Cornelius Nepos. Traduction nouvelle par M. Amédée Pommier. — **Eutrope.** Abrégé de l'Histoire romaine, traduit par Dubois. 1 vol.

Horace. *Œuvres complètes*, traduction française revue par M. Félix Lemaistre, précédée d'une Etude sur Horace, par M. H. Rigault. 1 vol.

Jornandès. *De la Succession du Royaume et du Temps.* Traduction de Savagner. 1 vol.

Justin. *Œuvres complètes.* Abrégé de l'Histoire universelle de Trogue-Pompée, traduction française par Pierrot et Boitard. Edition revue par M. Pessonneaux. 1 vol.

Juvénal et Perse. *Œuvres complètes*, suivies de fragments de *Turnus* et de *Sulpicia*, traduction de Dussaulx, édition revue par Pierrot et Félix Lemaistre. 1 vol.

Lucain. *La Pharsale.* Traduction de Marmontel, revue et complétée par M. H. Durand. Etude sur *la Pharsale*, par M. Charpentier. 1 vol.

Lucrèce. *Œuvres complètes*, avec la traduction française de Lagrange, revue par M. Blanchet. 1 vol.

Martial. *Œuvres complètes.* Traduction de MM. Verger, Dubois et J. Mangeart. Edition revue par Lemaistre. 2 vol.

Ovide. *Œuvres.* — *Les Amours.* — *L'Art d'aimer*, etc. Edition revue par M. Félix Lemaistre, *Etude sur Ovide* et la *Poésie amoureuse*, par M. Jules Janin. 1 vol.

— *Les Fastes, Les Tristes.* Nouvelle édition, revue par M. Pessonneaux. 1 vol.

— *Les Héroïdes.* — *Le Remède d'Amour.* — *Les Pontiques.* — *Petits Poèmes.* Edit. soigneusement revue par M. Charpentier. 1 vol.

Pétrone. *Œuvres complètes*, traduites par Héguin de Guerle. 1 vol

Phèdre. *Fables*, suivies des *Œuvres* d'Avianus, de Denis Caton, de Publius Syrus, traduites par Levasseur et J. Chenu. Edition revue. Etude sur Phèdre, par M. Charpentier. 1 vol.

Plaute. *Théâtre.* Traduction nouvelle de M. Naudet, membre de l'Inst. 4 vol.

Pline le Naturaliste. *Morceaux extraits.* Traduction de Guéroult. 1 vol.

Pline le jeune. *Lettres*, trad. par M. Cabaret-Dupaty. 1 vol.

Poetæ minores. Arborius, Calpurnius, Eucherius, Gratius Faliscus, Lupercus, Servasius, Nemesianus, Pentadius, Sabinus, Valerius Cato, Vestritius, Spurinna et le *Perviligium Veneris*, traduction de Cabaret-Dupaty. 1 vol.

Quinte-Curce. *Œuvres complètes.* Traduction par MM. Auguste et Alphonse Trognon. Edition revue par M. E. Pessonneaux. 1 vol.

Quintilien. *Œuvres complètes.* Traduction de M. C.-V. Ouisille. Edition revue par M. Charpentier. 3 vol.

Saint-Augustin. *Confessions.* Traduction française d'Arnaud d'Andilly. Introduction par M. Charpentier. 1 vol.

Salluste. *Œuvres complètes* avec la traduction française de Durozoir, revue par Charpentier et Félix Lemaistre. 1 vol.

Sénèque le Philosophe. *Œuvres complètes.* Nouvelle édition, revue par MM. Charpentier et Lemaistre. 4 vol.

Sénèque. *Tragédies.* Traduction française par E. Greslou. Edition revue par M. Cabaret-Dupaty. 1 vol.

Sénèque le rhéteur. *Controverses et Suasoires.* Traduction nouvelle, texte revu par M. Henri Bornecque, ancien élève de l'Ecole normale supérieure, Docteur ès lettres, maître de conférences à l'Université de Lille. 2 vol.

Suétone. *Œuvres.* Traduction française de La Harpe, refondue par M. Cabaret-Dupaty. 1 vol.

Tacite. *Œuvres complètes.* Traduction de Dureau de Lamalle et Charpentier. 2 vol.

— *Œuvres complètes.* Traduct. Burnouf. 2 vol.

Tacite. *Les Annales.* Traduction nouvelle, par L. Loiseau. 1 vol. *Les Histoires.* 1 vol.

Tite-Live. *Œuvres complètes,* traduites par MM. Liez, Dubois, Verger et Corjet. Nouvelle édition, revue par E. Pessonneaux, Blanchet et Charpentier, et précédée d'une *Etude* sur Tite-Live, par M. Charpentier. 6 vol.

Valère Maxime. *Œuvres complètes.* Traduction française de C.-A.-F. Frémion. Edition revue par M. Charpentier. 2 vol.

Virgile. *Œuvres complètes,* traduites en français. Nouvelle édition, refondue par M. Félix Lemaistre, précédée d'une *Etude* sur Virgile par M. Sainte-Beuve. 2 vol.

Velleius Paterculus. Traduction de Després, refondue avec le plus grand soin par M. Gréard. — **Florus.** *Œuvres,* traduites par M. Rafon. Notice sur Florus, par M. Villemain. 1 vol.

BIBLIOTHÈQUE PATRIOTIQUE, INSTRUCTIVE ET AMUSANTE

Format in-8° carré, richement illustré

Le volume broché. **3** fr. **50.** — Relié toile, tranches dorées. **5** fr.

Les Français au XVII^e siècle, par Ch. Gidel, 1 vol.

Les généraux de vingt ans, par Tulou, dessins de Dick de Lonlay.

L'armée russe en campagne, par Dick de Lonlay, 1 vol.

Les Français en Allemagne (campagne de 1806), par Galli, 1 vol.

L'Allemagne en 1813, par Galli, 1 vol.

Bêtes et plantes, par Santini, 1 vol.

Originaux et beaux esprits, par Sainte-Beuve, 1 vol.

Journal d'un aumônier militaire, pendant la guerre franco-allemande, par M. l'abbé de Meissas, 1 vol.

Les Romains illustres, tirés de Plutarque, par Louis Humbert, 1 vol.

Lettres de Madame de Sévigné, notice par Sainte-Beuve, 1 vol.

A travers la Bulgarie, souvenirs de guerre et de voyage, par Dick de Lonlay, 1 vol.

L'homme et les bêtes, études morales, par Oscar Comettant, 1 vol.

Derniers récits, par M^me Belloc. Une Nuit terrible, Orléans en 1829, Malemort, La Grève, Josette et Joson, 1 vol.

Les leçons d'une jeune mère, contes et récits, par M^me Belloc, 1 vol.

La Case de l'Oncle Tom, par Mistress Beecher-Stowe, 1 vol.

Galerie des Enfants célèbres, par François Tulou, 1 vol.

Nouvelle galerie des Enfants célèbres, par F. Tulou, 1 vol.

Les Marins français, depuis les Gaulois jusqu'à nos jours, par Dick de Lonlay, 1 vol.

Les Soirées de Saint-Pétersbourg, par Joseph de Maistre, 2 vol.

Nos petits Rois, par Henri Jousselin, fables et poésies enfantines, 1 vol.

La Russie inconnue, par M^me Simonof, 1 vol.

En Asie centrale à la vapeur, par N. Ney, 1 vol.

ÉDITIONS MORIZOT ET SANCHEZ

Collection de beaux volumes in-18, ornés de gravures coloriées,
et supérieurement imprimés

Le vol. br., **3** fr. — Rel. veau **4.50** — Demi-chag., tr. dor., 5 fr. — Rel. amat., **6** fr.

Beaumarchais (*Œuvres de*). Nouvelle édition, ornée de 4 portraits coloriés. 1 vol.

Boileau. *Œuvres.* Introduction, notes par E. Fournier. 1 vol., 4 dessins coloriés.

Boursault. *Théâtre choisi*, notice par Victor Fournel. 1 vol., 4 dessins en couleur.

Chefs-d'œuvre dramatiques du XVIII^e^ Siècle. 2 vol., 8 portraits en couleur.

Collin d'Harleville. *Théâtre complet*, notice par Thierry. 1 vol., 4 portraits en couleur.

Pierre Corneille. *Théâtre choisi.* 1 vol., 4 dessins en couleur.

Thomas Corneille. *Théâtre choisi.* Introduction par M. Ed. Thierry. 1 vol., 4 portraits en couleur.

J. de Crébillon. *Théâtre choisi*, notice par Vitu. 1 vol., 4 portraits en couleur par Allouard.

Dancourt. *Théâtre choisi*, notice par M. Francisque Sarcey. 1 vol., 4 port. coul., par Allouard.

Destouches. *Théâtre choisi*, notice par Thierry, 1 vol., 4 portraits en couleur, par Allouard.

Léon Dumoustier. *Molière*, auteur et comédien, sa vie, ses œuvres. 1 vol.

Escrich (**don Enrique, Perez**). *Le martyr du Golgotha*, traduit de l'espagnol par l'abbé H. Rivalland. 1 vol., 4 gravures.

Edouard Fournier. *Etude sur la vie et sur quelques ouvrages de Molière*, d'après les notes recueillies par M. Paul Lacroix (bibliophile Jacob). Introduction par M. A. Vitu. 1 vol.

Edouard Fournier. *Le Théâtre Français au XVI^e^ et au XVII^e^ siècle* ou choix des comédies les plus remarquables antérieures à Molière avec une introduction et une notice sur chaque auteur, avec 8 portraits en couleur, *ouvrage couronné par l'Académie française.* 2 vol.

Edouard Fournier. *Souvenirs poétiques de l'Ecole romantique*, recueillis, mis en ordre, notice biographique. 1 vol., 4 gravures sur acier.

La Bruyère. *Les Caractères.* Notice de Sainte-Beuve. 1 vol. illustré de 4 gravures coloriées.

La Fontaine. *Œuvres, Comédies et Fables.* Nouvelle édition. 1 vol., 4 gravures en couleur.

Marivaux. *Théâtre.* Nouvelle édition. 1 vol., 4 portraits en couleur dessinés par Bertall.

Picard. *Théâtre choisi*, notice par Edouard Fournier, 4 portraits couleur, par Allouard. 1 vol.

P. Quinault. *Théâtre choisi*, notice par Victor Fournel. 1 vol., 4 dessins en couleur.

Regnard. *Œuvres.* Nouvelle édition. Introduction par Ed. Fournier. 2 vol., 4 portraits en couleur.

Rotrou. *Théâtre choisi*, notice par M. Félix Hémon. 1 vol., 4 dessins en couleur.

Scarron. *Théâtre complet*, 1 vol., 4 portraits coul., par MM. Sand, E. Bayard et Louis Fournier.

Voltaire. *Théâtre.* Nouvelle édition, 1 vol., 4 portraits coloriés.

COLLECTION DE 6 BEAUX VOLUMES IN-18 JÉSUS

Magnifiquement illustrés de gravures sur acier coloriées.

Molière. *Œuvres complètes.* Nouvelle édition. La seule complète en 2 vol. in-18, de plus de 800 pages chacun, ornée de 10 portraits en pied coloriés. **7** fr.
Reliés demi-veau, ou demi-chagrin, tranches dorées .... **11** fr.
Reliés amateurs..... ..... **13** fr.

Racine. *Théâtre complet.* Précédé d'une Vie de l'auteur. Edition ornée de 4 portraits en couleur, 1 vol. in-18... **3.50**
Relié demi-veau ou demi-chagrin, tranches dorées..... ..... **5.50**
Relié amateur..... ... **6.50**

Pierre Corneille. *Théâtre complet.* Précédé d'une Vie de l'auteur. Nouvelle édition ornée de 21 portraits en couleur, 3 vol. in-18. Chaque volume.... **3.50**
Reliure demi-veau ou demi-chagrin, tranches dorées. Chaque volume.... **5.50**
Reliure amateur..... **6.50**

BIBLIOTHÈQUE D'UTILITÉ PRATIQUE

AGRICULTURE HORTICULTURE ARBORICULTURE JARDINAGE

Cours complet d'agriculture, par MM. le baron de Morogues, Mirbel, Payen, Mathieu de Dombasles, etc. 20 vol. br. en 19 gr. in-8 à 2 c., env. 7.000 fig..... 75 fr.

Traité pratique de chimie agricole, par A. Larbalétrier. 1 vol. in-18 broché..... 2 fr.

Machines agricoles, *Semailles et Labours*, par A. Poussart, 1 vol. in-18 br., nombreuses gravures 3.50

Traité pratique des engrais, *Origine, Utilité, Emploi*, par A. Bedel. 1 vol. in-18 broché..... 3.50

Le nouveau jardinier de tout le monde. Nombreuses figures dans le texte, par Louis Batillat. 1 vol. in-18 broché..... 4.50
Relié toile..... 5 fr.

Nouveau traité pratique du jardinage, par A Ysabeau. 1 vol. in 18 broché..... 2 fr.

Conduite des arbres fruitiers, par Du Breuil. 1 vol. in-18 jésus, illustré de 207 fig., broché..... 2.50

Le jardin des appartements ou la culture des plantes et des fleurs. dans les salons, sur les fenêtres, balcons et terrasses, par Mlle Crudet, 1 vol. in-18 broché..... 1.50

Le nouveau jardinier fleuriste, par Hippolyte Langlois, environ 258 fig. dans le texte. 1 fort vol. in-18 jésus, broché..... 3.50

Nouvelle flore française, par M. Gillet, et par M. J.-H. Magne. 1 beau vol. gr. in-18 jésus, 97 planches comprenant plue de 1.200 fig., 7e édit, broché..... 8 fr

ARCHITECTURE ET CONSTRUCTION

Traité élémentaire pratique d'architecture ou étude des cinq ordres, d'après Jacques Barozzio de Vignole. Ouvrage divisé en 72 planches, comprenant les cinq ordres, avec l'indication des ombres nécessaires au lavis, par J.-A. Leveil, architecte, et gravé par Hibon..... 10 fr.

Guide du sondeur ou traité théorique et pratique des sondages, par MM. Degoussée et Ch. Laurent, ingénieurs civils. 2 forts volumes in-8, avec grav. et accompagnés d'un atlas de 62 pl. grav. sur acier, broché..... 30 fr.

La construction moderne pratique, par Henry Guedy. 1 vol. in-18 jésus de 520 p. orné de 190 grav. broché. 4 fr. Relié toile souple élégante, tranches rouges..... 4.50

Manuel des constructions rurales, par T. Bona. 1 vol. in-18, accompagné de 200 fig. Reliure élégante..... 2 fr.

Manuel des poids et métaux employés dans la construction, par Arnould. 1 vol. relié toile..... 2.50

Guide pratique du charpentier, par François, entrepreneur. 1 vol. in-18 illustré, broché..... 3.50

Traité de couverture, *Ardoises, Tuiles, Zinc, Chéneaux, Tuyaux*, par Maoné. 1 vol. in-18 jésus, broché. 3 50

Traité pratique du maçon, du terrassier, du paveur, et du conducteur de travaux, par Marius Bousquet. 1 vol. in-18 illustré broché. 4.50
Relié toile élégante..... 5.50

Traité de menuiserie, par MM. Poussart et Caillard.

1re *partie*. — Notions de géométrie et d'architecture. 1 vol. in-18 jésus, illustre de 760 fig., broché..... 3.50

2e *partie*. — Menuiserie de bâtiment. 1 vol. in-18 jésus, illustré de 274 fig., broché..... 3.50

La peinture en bâtiment, *Décor et Décoration*, par Paul Fleury. *Honoré de souscriptions du Ministère de l'Instruction publique et du Ministre du Commerce*. 1 vol. in-18, illustré de 9 grav. en couleurs et de figures en noir, broché..... 4 fr.

ART CULINAIRE — PATISSERIE

Le cuisinier moderne, *ou les secrets de l'art culinaire*, par Gustave Garlin, de Tonnerre, ouvrage complet, illustré de 60 planches et 320 dessins, comprenant 5.000 titres et 700 observations. 2 vol. in-4, brochés... 36 fr.
Reliés demi chagrin..... 48 fr.

Le petit cuisinier moderne, *ou les secrets de l'art culinaire*, par Gustave Garlin, de Tonnerre. 1 vol. in-8, de 940 pages, orné de nombreuses gravures, relié toile..... 8 fr.

Le pâtissier moderne, *suivi d'un traité de confiserie d'office*, par Gustave Garlin, auteur du *Cuisinier moderne*, ouvrage illustré de 262 dessins. 1 vol. gr. in-8, relié toile..... 20 fr.

La bonne cuisine, comprenant 880 titres avec observations et 70 gravures à l'appui, par Gustave Garlin, auteur du *Cuisinier moderne*. 1 vol. in-18 jésus. relié toile..... 4 fr,

Cuisine ancienne, par GARLIN, de Tonnerre, auteur du *Cuisinier moderne*. 1 vol. in-8, illustré, broché..... **4** fr.

Carte illustrée, par GARLIN, contenant 320 dess. grav., par BLITZ. 1 v. in-4. **4** fr.

Le nouveau cuisinier européen, par JULES BRETEUIL, ancien chef de cuisine. Nouvelle édition entièrement refondue par NILRAG, ancien chef de cuisine. 1 fort vol. gr. in-18, illustré d'environ 300 grav. et de 4 planches en couleurs, permettant de reconnaître la bonne qualité des différentes viandes. 784 p., reliure élégante..... 5 fr.

Le cuisinier Durand, cuisine du Nord et du Midi, 9e édit., revue et augmentée, par CH. DURAND, petit-fils de l'auteur. 1 vol. in-18, illustré de 160 fig., broché..... **3.50**
Reliure élégante..... **4** fr.

Le conservateur, *ou livre de tous les ménages*, par L. KREBS. 150 gravures. 1 vol. in-18 broché..... **3.50**

Le trésor de la cuisinière et de la maîtresse de maison, par PÉRIGORD, 7e édit., revue, corr. 1 vol. in-18. **1.50**

La conserve alimentaire, *Traité pratique de fabrication*, par AUG. CORTHAYS, 1 vol. gr. in-8 jésus, avec nombreuses figures dans le texte, broché.. **10** fr.

Traité pratique de la pâtisserie, 2e édit., 16 planches hors texte coloriées, par H. GUERRE. 1 vol. in-8, broché. **4** fr.
Relié toile..... **5** fr.

Le pâtissier confiseur et le liquoriste, par E. PETIT. 1 vol. in-18, illustré, broché..... 2 fr.

La pâtissière en chambre, par Mlle BERTHE GILL. 1 vol. in-18, broché. **1.50**

L'art de la cuisine française au XIXe siècle, par CARÊME et PLUMERY. 5 vol. in-8. Les trois premiers volumes sont rares et épuisés.

Les tomes IV et V, composés par M. PLUMERY, chef des cuisines de l'ambassade de Russie, à Paris, se vendent séparément et contiennent les entrées chaudes, les rôts en gras et en maigre, les entremets de légumes. 2 vol. in-8, brochés..... **16** fr.

Le maître d'hôtel français, par CARÊME, nouvelle édition. 2 vol. in-8, ornés de 10 gr. planches, brochés. **8** fr.

Le cuisinier parisien, par CARÊME, 3e édit. 1 vol. in-8, orné de 25 planches, broché..... **3** fr.

Le pâtissier national parisien, par CARÊME, ou *Traité élémentaire et pratique de la pâtisserie ancienne et moderne*. 2 forts vol. brochés. in-18. **8** fr.

Le pâtissier pittoresque, par CARÊME. 1 vol. gr. in-4, 126 planc., broché. **6** fr.

Traité de l'Office, par L. BERTHE. Revu et augmenté par NILRAG, auteur culinaire. 1 vol. in-18, broché..... **3.50**

ARTS D'AGRÉMENT

La broderie. — Historique de la broderie à travers les âges et les pays, par Mme DE BRIEUVRES. 1 vol. in-18, orné de modèles et dessins de Mme SONGY, broché..... 2 fr.

La dentelle. — Traité théorique et pratique à l'usage des dames et des demoiselles, suivi de l'historique de la dentelle à travers les âges et les pays, par Mme DE BRIEUVRES. 1 vol. in-18, orné de modèles et dessins de Mme SONGY, broché..... 2 fr.

La tapisserie. — Historique de la tapisserie à travers les âges et les pays, par Mme DE BRIEUVRES. 1 vol. in-18, orné de modèles et dessins de Mme SONGY, broché..... 2 fr.

Le crochet, le tricot historique à travers les âges et les pays, par Mme DE BRIEUVRES. 1 vol. in-18, orné de modèles et dessins de Mme SONGY, broché. 2 fr.

Traité usuel de peinture, *à l'usage de tout le monde*, par CAMILLE BELLANGER. Nouvelle édition revue et augmentée, contenant 220 dessins et 42 planches en couleur. 1 vol. in-18, sous couverture artistique, broché... 5 fr.
Ouvrage honoré de souscriptions du Ministère de l'Instruction publique.

L'art du peintre, par le même. Traité pratique de dessin et de peinture, 1re partie, le Dessin. 1 vol. in-18, illustré..... **2.50**

Le guide du pianiste, par Mlle POUSSART ; ouvrage orné de 440 gravures. 1 vol. in-18, broché..... **3.50**

Les grands maîtres de l'art, par EMILE-BAYARD. (*En préparation.*)

Traité de la peinture à l'eau, aquarelle, gouache, miniature, par Mlle DE SERIGNAN. 1 vol. in-18, illustré de nombreuses gravures, broché..... **3.50**

Traité élémentaire de photographie pratique, par G.-H. NIEWENGLOWSKI. 1 vol. in-18 jésus, de 240 pages, 189 figures, broché..... 3 fr.
Relié toile..... 4 fr.

Traité complémentaire de photographie pratique, par LE MÊME. 1 vol. in-18, broché..... 3 fr.
Relié toile..... 4 fr.

Les applications de la photographie, par LE MÊME. 1 vol. in-18, broché. 3 fr.
Relié toile..... 4 fr.

BANQUE — BOURSE

Guide manuel du capitaliste, ou comptes faits d'intérêts à tous les taux, pour toutes les sommes, de 1 à 366 jours, par BONNET. 1 vol. in-18, broché. 3 fr.
Relié toile souple, élégante, tranches rouges..... **3.50**

Manuel du capitaliste, ou comptes des intérêts au taux de 1 à 60/0, pour toutes les sommes de 1 à 366 jours, par CASIMIR BONNET. Nouvelle édition précédée d'une notice sur l'intérêt, l'escompte, etc., par M. JOSEPH GARNIER, revue, mise à jour, complétée et augmentée de nouveaux tableaux, par M. et A. MELIOT. 1 vol. in-8, broché. 6 fr.
Relié toile souple, élégante, tranches rouges..... 7 fr.
Relié 1/2 chagrin..... 8.50

Traité élémentaire des opérations de banque, et des principes du droit commercial, suivi d'un dictionnaire des expressions usuelles de banque, de commerce et de droit, par VICTOR RICHARD. 1 vol in-18..... 7.50
Relié toile souple, élégante, tranches rouges..... 8.50

Traité des opérations de bourse et de change, par ALPHONSE COURTOIS, 13e édition entièrement revue et mise à jour, par EMMANUEL VIDAL. 1 vol. gr. in-18, broché..... 5 fr.
Relié toile souple, élégante, tranches rouges..... 5 50

Banque, Courses, Jeux, *l'art de ne pas être volé*, par EMILE ANDRÉ. (*En préparation.*)

BOISSONS

Fabrication des eaux-de-vie, par CHARLES STEINER, 50 fig. dans le texte. 1 vol. gr. in-18 broché..... 3.50

L'art de reconnaître les fruits de pressoir, *Pommes et Poires*, par A. TRUELLE. 1 vol. in-18 broché.... 4 fr.

Boissons économiques et liqueurs de table, par LÉON KREBS. 1 vol. in-18 broché..... 3.50

Fabrication du cidre, du poiré et de ses dérivés, par M. TRITSCHLER. 1 vol. in-18, avec gravures, broché... 3.50

Fabrication des liqueurs et des vins dits d'imitation, par A. BEDEL. 1 vol. in-18 broché..... 3.50

Les nouvelles méthodes de la culture de la vigne et de la vinification, par A. BEDEL. 1 vol. in-18, orné de nombreuses gravures, broché. 3.50

Traité théorique et pratique de la brasserie, par A. BEDEL. 1 vol. in-18, avec nombreuses gravures, broché. 3.50

Traité complet de manipulation des vins, par A. BEDEL. Nouvelle édition. 1 beau vol. in-18, avec gravures, broché..... 3.50

Le sucrage des vendanges, dans la vinification et la production des vins de seconde cuvée, la fabrication des vins de raisins secs, par A. BEDEL. 1 vol. in-18 broché..... 0.70

CHASSE ET PÊCHE

Le chasseur au chien d'arrêt, par ELZÉAR BLAZE. I vol. in-18 broché. 3.50

Le chasseur au chien courant, par E. BLAZE. 1 vol. in-18 broché... 3.50

Le chasseur conteur, par ELZÉAR BLAZE. 1 vol. in-18 broché..... 3.50

Le chasseur aux filets, par E. BLAZE. 1 vol. in-18, orné de nombreuses gravures, broché..... 3 50

Guide du chasseurau chien d'arrêt, par FERDINAND CASSASSOLES. 1 vol in-18, gravures, broché..... 3.50

La pêche à toutes lignes des poissons d'eau douce, par JOHN FISCHER. 1 vol. in-18 jesus, illustré de nombreuses gravures, broché..... 2 fr.

Le pêcheur à la mouche artificielle et le pêcheur à toutes lignes, par CHARLES DE MASSAS. 4e édition, revue et corrigée, par ALBERT LARBALÉTRIER, 80 vignettes. 1 vol. in-18 broché. 2 fr.

Chasses et pêches anglaises, variétés de pêches et de chasses. 1 vol. in-8 broché..... 3 fr.

La pêche en mer et la culture des plages, par ALBERT LARBALÉTRIER. 1 v. in-18, 140 gravures, broché. 3.50

CORRESPONDANCE FRANÇAISE

L'orateur populaire. — Recueil de discours à l'usage de tous ceux qui sont appelés à prendre la parole en public, par L. FILIPPI. 1 v. in 18 broché. 3.50
Relié toile souple, élégante, tranches rouges..... 4 fr.

Le secrétaire universel. — Modèles de lettres sur toutes sortes de sujets, modèles d'actes sous seing privé, par ARMAND DUNOIS. 1 beau v. broc. 2 fr.

Le secrétaire des familles et des pensions, par DUNOIS. 1 vol. in-18 broché..... 2 fr.

Le secrétaire des compliments, par DUNOIS. 1 vol. in-18..... 2 fr.

Le petit secrétaire français, par DUNOIS. 1 vol. in-18, couv. coloriée, broché..... 1.50

ÉCONOMIE DOMESTIQUE HYGIÈNE — SAVOIR-VIVRE

Les mille trucs *pour conserver ou réparer les mille objets d'un ménage*, par POUSSART.
1 vol. in-18 de 340 pages, illustré, broché..... 3.50
Relié toile souple élégante, tranches rouges..... 4 fr.

Guide pratique des ménages, par le docteur ELGET.
1 vol. in-18 broché..... 3.50

En attendant le médecin, par le docteur Pablo Mandoza. 1 vol. in-18 jésus, illustré broché..... 2 fr.

Le Dentiste du foyer. Hygiène de la bouche et des dents, par le Dr Richer. 1 vol. in-18, broché..... 2 fr.
1 — — relié toile..... 2.50

Traité pratique des savons et des parfums, par Albert Larbalétrier. 1 vol. in-18..... 2.50

Traité de chauffage et d'éclairage domestique, propreté, économie, par Alb. Larbalétrier. 1 vol. in-18. 2 fr.

Hygiène à l'usage des gens du monde, par le docteur Carvalho, ex-interne des hôpitaux. 1 vol. in-18 broché..... 3 fr.

Ce que les maîtres et les domestiques doivent savoir, par Mlle Dufaux de la Jonchère. 1 v. in-18 3 50

Le savoir-vivre dans la vie ordinaire et les cérémonies civiles et religieuses, par Ermance Dufaux. 1 vol. in-18..... 3 fr.
Relié toile souple élégante, tranches rouges..... 3.50

La politesse. — Manuel des bienséances et du savoir-vivre, par E. Muller. 1 vol. in-18..... 2 fr.

Petit traité de la politesse française. — Codes des bienséances et du savoir-vivre, par E. Muller. 1 vol. in-18..... 1.50

L'enfant, *hygiène et soins médicaux pour le premier âge*; par Ermance Dufaux de la Jonchère. Nombreuses gravures. 1 vol. in-18..... 3.50

L'art du bon goût, étude théorique et pratique de la beauté mise à la portée de tous, par Emile Bayard, 1 vol. in-18 broché, sous couverture artistique. 3.50

Le bréviaire de la femme, par Mme la comtesse de Tramar. 100e édit. 1 vol. in-18 broché, couverture illustrée..... 3.50

L'étiquette mondaine, par la même. 12e édit. 1 vol. in-18 broché, illustré de nombreuses gravures..... 3.50

La jeune femme chez elle, par la même. 1 vol. in-18 broché..... 3.50

La mode et l'élégance, par la même. 1 vol. in-18 broché, couverture illustrée..... 3.50

ÉCONOMIE INDUSTRIELLE ET COMMERCIALE

Comptabilité. — Correspondance, etc.

La tenue des livres, apprise sans maître, par Louis Deplanque, 24e édit., refondue et mise à jour par MM. Chariot et Camelin, experts comptables à Paris, 1 fort vol. in-8, broché.. 7.50

Relié toile souple élégante, tranches rouges..... 8.50

Relié 1/2 chagrin, tr. jaspées. 10 fr.

La tenue des livres rendue facile, par Edmond Degrange. Edition revue avec soin par Lefebvre.
1 vol. in-8 broché..... 5 fr.
Relié 1/2 chagrin..... 7.50

Tenue des livres rendue facile, par un ancien négociant. 1 vol. in-18 broché..... 3 fr.
Relié toile souple élégante, tranches rouges..... 3.50

Nouveau guide de la correspondance commerciale, par H. Pags. 1 vol. in-8..... 6 fr.
Relié toile souple élégante, tranches rouges..... 7 fr.
Relié 1/2 chagrin, tr. jaspées..... 8.50

Le secrétaire commercial, par Henri Page. Extrait de la *Correspondance Commerciale*. 1 vol. in-18 broc. 3 fr.
Relié toile souple élégante, tranches rouges..... 3.50

Nouveau correspondant commercial en français et en anglais, par M. J. Mc Laughlin, 1 fort vol. in-18 broché..... 3.50
Elégamment relié percaline anglaise. 4 fr.

Dictionnaire des termes commerciaux français-anglais, par J.-Mc Laughlin, 1 vol. gr. in-18 jésus, relié toile..... 3.50

Le secrétaire français-allemand commercial, par L. Mensch, 1 vol. broché..... 3.50
Relié percaline..... 4 fr.

Clef de la correspondance commerciale anglaise, française et espagnole, par J.-B. L'Hermitte, 1 vol. in-18 broché..... 3 fr.
Relié..... 3.50

Traité pratique de sténographie, par Ch. Lejeune, 1 vol. in-18, relié toile souple..... 2.50

Barème universel, par P. E. de Doncker, comptable, et Henry, géomètre. 1 vol. in-8 broché..... 8 fr.

Le livre de barème ou comptes faits. — Comptes depuis 0 fr. 02 jusqu'à 100 fr., par M. E.-P. Pons. 1 vol. in-18 broché..... 3 fr.
Relié toile souple élégante, tranches rouges..... 3.50

Barème ou comptes faits.. 1 vol. in-32..... 1.50

Tarif du cubage des bois, par J.-A. Francon, 1 fort vol. in-18 broc. 3.50
Relié toile souple élégante, tronches rouges..... 4 fr.

Tarif pour cuber les bois en grume et équarris, par Etienne Prugneaux, 1 vol. in-18 broché..... 2 fr.

Dictionnaire complet des communes de la France, de l'Algérie, des Colonies et pays de protectorat, par M. GINDRE DE MANCY; nouvelle édition (1908), 1 v. in-32 jésus, relié. **5 fr.**

ÉLECTRICITÉ

Traité pratique d'électricité, par ALFRED SOULIER, ing. 1 vol. in-18, avec de nombreuses figures, broc. **2 fr.**
Relié toile..... **2.50**

Manuel de l'électricien, par LE MÊME. — *Traité pratique des machines dynamo-électriques.* 1 vol. in-18 illustré de 400 gravures, broché..... **2 fr.**
Relié toile..... **2.50**

Les grandes applications de l'électricité, par LE MÊME. 1 vol. in-18 jésus illustré, broché..... **2 fr.**
Relié toile..... **2.50**
Ouvrage honoré d'une souscription du Ministre de l'Instruction publique.

Traité de galvanoplastie, par LE MÊME. 1 vol. in-18 illustré, broc. **2 fr.**
Relié toile..... **2.50**

Installations électriques, par LE MÊME. 1 vol. in-18 illustré. (*En préparation*).

Transformateurs et appareils de mesure, par LE MÊME. 1 vol. in-18 illustré. (*En préparation*).

ÉLEVAGE

Manuel de l'éleveur de bétail *et de tous les animaux domestiques*: par L. PAUTET. 1 vol. in-18 jésus, broc. **3.50**
Relié toile souple élégante, tranches rouges..... **4 fr.**

Traité pratique de l'élevage du porc *et de charcuterie*, par AUG. VALLESSERT, par ALB. LARBALÉTRIER, 1 beau vol. in-18, orné de gravures, broché..... **3.50**

Traité pratique de médecine vétérinaire, par M. H.-A. VILLEROY et A. LARBALÉTRIER, 1 fort vol. in-18 orné de 35 fig., broché..... **3.50**
Relié toile souple élégante, tranches rouges..... **4 fr.**

Les vaches laitières, par ALBERT LARBALÉTRIER, 1 vol. in-18, 76 fig., broché..... **2 fr.**

Prairies et élevage du bétail, *guide pratique de l'éleveur*, par A. BRIDEL, 1 vol. in-18 illustré de nombreuses vignettes, broché..... **3.50**

Hygiène vétérinaire appliquée, par J.-H. MAGNE. 3e édition, avec gravures.

Races chevalines et leur amélioration. 1 vol. gr. in-18 jésus, broc. **8 fr.**

L'éleveur de lapins, par PAUL DEVAUX. 1 vol. in-18 illustré, broché.... **1.50**

Manuel pratique de l'achat et de la vente du bétail, par HENRI VILLIERS, et ALBERT LARBALÉTRIER. Nombreuses gravures. 1 vol. in-18 broché... **2.50**

L'abeille domestique, *son élevage et ses produits*, par M. ICHES, 1 vol. illustré de 134 figures, broché..... **3 fr.**

Les animaux de basse-cour, par ALBERT LARBALÉTRIER, 1 vol. in-18 illustré broché..... **3.50**

L'art d'élever et d'instruire les oiseaux, par L.-E. CHAMPAIMÉ. 1 vol. in-18, avec de nombreuses vignettes, broché..... **3.50**

Manuel pratique de l'amateur de chiens : par ALBERT LARBALÉTRIER, 1 vol. in-18 broché..... **2 fr.**

Le chien d'appartement et d'utilité, par JEAN ROBERT, 1 vol. in-18 jésus broché..... **2 fr.**

Causeries chevalines, par A. GAUME, 1 vol. gr. in 18 broché..... **3.50**

Le cheval, *traité complet d'hippologie*, par E. SANTINI. Nombreuses figures. 1 vol. in-18 illustré broché..... **3.50**

Le cheval, par un HOMME DE CHEVAL. 1 vol. in-18 jésus illustré..... **2 fr.**

INDUSTRIE
ARTS INDUSTRIELS

L'art appliqué à l'industrie, par A. BROQUELET. 1 vol. in-18 jésus illustré, broché..... **2 fr.**

Manuel pratique d'automobilisme, par M. ZEROLO. 1 vol. in-18 jésus, illustré de 150 figures, relié toile.. **5 fr.**

Comment on construit une automobile. — Guide pratique du constructeur d'automobiles, par M. ZEROLO, 3 vol. de 500 p. environ chaque vol. relié toile..... **5 fr.**

Motocyclettes et tricars, par LE MÊME. (*En préparation.*)

Le guide du chauffeur, par M. COUDERT. 1 vol. in-18 broché..... **2 fr.**
Relié toile..... **2.50**

Traité de galvanoplastie, par A. SOULIER, ingénieur électricien. 1 vol. in-18 illustré, broché..... **2 fr.**
Relié toile..... **2.50**

Traité complémentaire de photographie pratique. 1 vol. in-18 de 412 pages, 172 figures, broché.. **3 fr.**
Relié toile..... **4 fr.**

Les applications de la photographie. 1 vol. in-18 de 360 pages, 180 figures, broché..... **3 fr.**
Relié toile..... **4 fr.**

Photographie des couleurs, par LE MÊME. (*En préparation.*)

Traité pratique de l'art lithographique, par MAIRBOU et BROQUELET. 1 vol. in-18 jésus illustré, relié toile. **5 fr.**

Manuel de l'imprimeur lithographe, par BROQUELET et BRÉGEAUT. 1 vol. in-18 illustré, relié toile. 5 fr.

Traité de typographie, par H. FOURNIER, revue et augmentée par A. M. VIOT. 1 vol. in-18 jésus broché. 3.50

L'art du cuir: Maroquinerie, cuir d'art, par A. BROQUELET. 1 vol. in-18 illustré, broché..... 3.50

Traité pratique et complet des ateliers de sellerie, bourrellerie civils et militaires, par M. GUSTAVE BRAY. 1 vol. in-18 de 630 pages, 135 figures, broché..... 4.50
Relié toile..... 5 fr.

Manuel méthodique de l'art du teinturier-dégraisseur, etc., par A.-F. GOUILLON. 1 vol. in-18 jésus de 652 pages et 120 gravures, broché.. 4.50
Relié toile..... 5 fr.

Traité méthodique de la fabrication des encres et cirages, par LE MÊME. 1 vol. in-18 illustré broché..... 4.50

Traité d'ébénisterie et de marqueterie, par PAUL FOURNIER, 1 vol. in-18 jésus illustré de 318 figures, broché..... 3.50

Traité classique du peintre décorateur, par P. FLEURY, 1 vol. in-18 jésus illustré broché..... 4 fr.

Traité encyclopédique de la peinture industrielle, par P. FLEURY, 1 vol. in-18 jésus broché..... 4 fr.

Traité pratique et scientifique de la coupe des chemises *et spécialités du tailleur-chemisier*, par MARCEL DESSAULT. 1 vol. in-18 jésus br... 4 fr.
Relié toile..... 5 fr.

Traité pratique de coupe et confection des vêtements, par LE MÊME. *Hommes et enfants.* 1 vol. in-18, 275 figures, broché..... 4 fr.
Relié toile..... 5 fr.
Dames et enfants, 1 vol. in-18 broché, 364 figures, broché,..... 5 fr.
Relié toile..... 6 fr.

Traité pratique de coupe et essayage, par LE MÊME, 1 vol. in-18 jésus, broché..... 3.50
Relié toile..... 4 fr.

Traité pratique de retouches, par LE MÊME, 1 vol. in-18, broché.. 3.50
Relié toile..... 4 fr.

L'art du tourneur, par POUSSART. 2 vol. in-18 illust. chaque vol. broché. 3.50

Traité pratique de la dorure sur bois, par PAUL FLEURY. 1 vol. in-18 jésus, illustrations en chromolithographie, broché..... 2 fr.

Guide du sculpteur sur bois, par POUSSART et WAGNER. 1 vol. in-18 jésus illustré broché..... 3.50

L'art de bien chausser, *méthode de coupe et de patronage*, par M. SAUZAT, 2e édit. 1 v. in-18 jésus, avec gr. 4 fr.

Traité pratique de meunerie et de boulangerie, par M. LÉON HENDOUX. 1 vol. illustré..... 5 fr.

Traité pratique de la laiterie: *lait, beurre, fromages*, par ALBERT LARBALÉTRIER, 1 vol. in-18, orné de 73 grav. broché..... 2 fr.

JEUX

Jeux de société, par L. de VALAINCOURT. 1 vol. illustré de nombreuses vignettes, broché..... 3.50

Le jeu de trictrac. Comprenant les règles et des tables servant à calculer facilement les chances. 2 vol. in-18 brochés..... 15 fr.

Le gai boute-en-train, par DUCRET, 1 vol. in-18 broché..... 1.50

Pour rire en société, par DUCRET, couverture coloriée. 1 vol. in-18 br. 2 fr.

Les mots pour rire, par DUCRET, 1 vol. in-18 broché..... 2 fr.

Règles simplifiées des jeux de salon, par LOUIS BIARS. 1 vol. in-18 jésus broché..... 1.50

Les gais et curieux tours d'escamotage, par G. ROBERT. 1 vol. in-18, 74 fig. explicatives, couv. en coul., broché..... 1.50

Les passe-temps intellectuels. — *Récréations mathématiques, géométriques, physiques*, etc., par DUCRET, 1 vol. in-18 illustré, broché..... 2 fr.

Académie des jeux, contenant l'historique, la marche, les règles, conventions et maximes des jeux. 1 vol. in-32 illustré, broché..... 2 fr.

Nouvelle Académie des jeux, par JEAN GUINOLA. 1 vol. in-18 br.. 3 fr.

Analyse du jeu des échecs, par A.-D. PHILIDOR. 1 fort vol. in-18, *nombreuses planches*, broché..... 5 fr.

L'art de gagner au bridge, *préceptes et conseils*, par HENRI DE GIZAGUET. 1 élégant vol. de poche in-18 br. 2.50

Cent patiences et réussites, *la plupart inédites*, par POUSSART, 1 vol. in-18 illustré, broché..... 2 fr.

LÉGISLATION - JURISPRUDENCE ADMINISTRATION

Codes et lois usuelles *classés par ordre alphabétique et contenant la législation jusqu'à ce jour*, par MM. AUGUSTIN ROGER et ALEXANDRE SOREL. 41e édition imprimée en caractères neufs, entièrement refondue et considérablement augmentée. 1 vol. gr. in-8 d'environ 1.500 pages, broché..... 20 fr.
Relié 1/2 chagrin..... 25 fr.

On vend séparément :

Les codes, 1 vol. gr. in-8 jésus, broché..... 10 fr.
Relié 1/2 chagrin..... 13 fr.

Lois usuelles, 1 vol. gr. in-8 jésus, broché..... **12** fr.
Relié 1/2 chagrin..... **15** fr.
Cette édition est tenue au courant de la législation par un Supplément qui paraît chaque année au mois d'octobre.

Le même ouvrage, édition portative, *format gr. in-32 jésus*, en deux parties,
1re Partie. **Les codes**, 1 vol. broché..... **4** fr.
Relié 1/2 chagrin..... **5.25**
2e Partie. **Les Lois usuelles**, 2 vol. brochés..... **8** fr.
Reliés 1/2 chagrin..... **10 50**

Codes séparés : édition in-32. *Code civil*, 1 vol. *Code de procédure civile*, 1 vol. *Code de Commerce et Sociétés*, 1 vol. *Code d'Instruction criminelle, pénal et forestier*, 1 vol.
Chaque volume broché..... **1.50**
Relié toile..... **2** fr.

Répétitions écrites sur le Code civil, par MOURLON, 12e édition, revue et mise au courant, par M. CH. DEMANGEAT, 3 vol. in-8..... **37.50**
Chaque examen, formant un vol. se vend séparément..... **12.50**

Précis de droit usuel, nouvelle édition mise au courant des lois les plus récentes, par A. GRENIER, 1 vol. in-18 relié toile..... **2** fr.

Guide pratique des maires, des adjoints, des secrétaires de mairie et des conseillers municipaux, par DURAND DE NANCY. Nouvelle édition mise au courant de la jurisprudence et des lois les plus récentes, par RUBEN DE COUDER. 1 fort vol. in-18 broché..... **8** fr.
Relié toile souple, élégante, tranches rouges..... **9** fr.

L'orateur populaire. — Recueil de discours à l'usage de tous ceux qui sont appelés à prendre la parole en public, par L. FILIPPI. 1 vol. in-18 broché. **3.50**
Relié toile souple, élégante, tranches rouges..... **4** fr.

Dictionnaire de droit commercial, industriel et maritime, par M. J. RUBEN DE COUDER. 6 forts vol. in-8. **60** fr.
Reliés 1/2 chagrin, tranches jaspées..... **72** fr.

Supplément au Dictionnaire de droit commercial, industriel et maritime, d'après MM. GOUGET et BERGER, par M. RUBEN DE COUDER, 2 vol. in-8. Le volume broché... **10** fr.
Relié 1/2 chagrin, tranches jaspées. Le vol..... **12** fr.

Nouveau guide en affaires. — *Le droit usuel ou l'avocat de soi-même*, par DURAND DE NANCY. 1 fort vol. gr. in-18 de 600 p. (édit. 1909), broché. **4.50**
Relié toile souple, élégante, tranches rouges..... **5** fr.

Loi municipale du 5 avril 1884, 1 vol. in-18 br. Nouvelle édit... **1.25**
Relié toile souple, élégante, tranches rouges..... **1.75**

Guide des commis et employés et de leurs patrons, par P. GUIGNARD, 1 vol. in-18 jésus..... **3** fr.

Nouvelle loi militaire de 1905. 1 vol. in-18 broché..... **2** fr.

Guide pratique des gardes champêtres et des gardes particuliers, par M. MARCEL GRÉGOIRE. 1 vol. in-18 jésus, broché..... **2** fr.
Relié toile souple, élégante, tranches rouges..... **2 50**
Honoré d'une souscription du Ministre de l'Intérieur.

Guide du gendarme, par le capitaine IGERT. 1 vol. in-18 jésus, broché. **3.50**

Guide pratique des propriétaires, locataires ou fermiers, par A. DEGLOS. *Nouvelle édition entièrement revue et corrigée*, par RUBEN DE COUDER. 1 vol. in-18, broché..... **4.50**
Relié toile..... **5** fr.

MÉCANIQUE ET MACHINES

Machines à vapeur, *ce qui se passe dans le cylindre, distribution*, par A. POUSSART. 1 vol. in-18 jésus de 280 pages, 249 figures, broché..... **3.50**

Traité élémentaire de mécanique, par A. POUSSART, ancien élève de l'École polytechnique, ancien officier de marine.
1re PARTIE. — *Mécanique théorique et cinématique, mécanismes.* 1 vol. in-18 jésus de 500 pages, illustré de nombreuses figures, broché..... **3.50**
2e PARTIE. — *Moteurs. — Opérateurs.* 1 vol. in-18 jésus de 500 pages, illustré de nombreuses figures, broché. **3.50**

Les mécanismes, par H. LEBLANC, ingénieur-mécanicien. 1 vol. in-18 jésus de 500 pages environ, illustré de nombreuses figures. Nouvelle édition revue et mise à jour. Prix, relié toile. **5** fr.
Ouvrage honoré d'une souscription du Ministre de l'Instruction publique.

Aéroplanes et ballons dirigeables, par G. BESANÇON, directeur de l'*Aérophile*. 1 vol. in-18 illustré, broché (*en préparation*).

SCIENCE HÉRALDIQUE
BLASON

Abrégé méthodique de la science des armoiries, par M. MAIGNE. Nouvelle édition, remaniée et augmentée, illustrée. 1 vol. in-8..... **10** fr.
Imprimé à 154 exemplaires numérotés sur papier de Hollande..... **20 fr.**

Nobiliaire de Normandie, publié par une société de généalogistes, avec le concours des principales familles nobles de la province, sous la direction de E. DE MAGNY. 2 vol. gr. in-8... **40 fr.**

SCIENCES MATHÉMATIQUES

Nouvelles orientations scientifiques, par FERNANDO ALSINA; ouvrage traduit du catalan par J. PINY-SOLER. 1 vol. in-8 illustré, relié toile... **3.50**

Traité pratique d'arpentage, par POUSSART.

1re PARTIE. — *Nivellement. — Levé de plans.* 1 vol. in-18 jésus illustré de nombreuses gravures broché... **3 fr.**

2e PARTIE. — *Opérations à grande portée. — Tachéométrie.* 1 vol. in-18 jésus illustré de nombreuses gravures, broché ..... **3 fr**

Tables de logarithmes à cinq décimales. Avec un Supplément et un Formulaire rédigés par M. CHOLLET. 1 vol. in-18, relié toile souple, cartonné toile..... **3 fr.**

Eléments de géométrie, comprenant quelques notions générales sur les courbes, par J. RICART. 2 vol. in-8 avec nombreuses figures dans le texte. Chaque volume broché..... **3 fr.**

Cours d'algèbre à l'usage des candidats au baccalauréat ès sciences et aux écoles du gouvernement, par M. A. BEZODIS, prof. au lycée Henri IV. 1 vol. in-8 broché..... **6 fr.**

Cours de géométrie descriptive à l'usage des candidats au baccalauréat ès sciences et aux écoles du gouvernement, par M. A. BEZODIS. 1 vol. in-8, broché..... **5 fr.**

Cours de géométrie élémentaire à l'usage des aspirants au baccalauréat ès sciences et aux écoles du gouvernement, par M. COLAS, professeur de mathématiques au lycée Henri IV.

1re partie. — Géométrie plane. 1 vol. in-8 broché..... **6 fr.**

2e partie. — Géométrie dans l'espace, courbes usuelles, 1 vol. in-8, broché..... **3 fr.**

Traité d'astronomie, par EMM. LIAIS. 1 fort vol. gr. in-8 cavalier broché..... **7.50**

Petit traité de géométrie pour la résolution des problèmes de construction, par PRÉVOST, 1 vol in-18 jésus cartonné **1.50**

Traité élémentaire de topographie, par M. TRIPON, 1 vol. in-4, relié. **7.50**

SCIENCES OCCULTES

Les mystères de la main, par A. DESBAROLLES, 23e édition, avec figures. 1 fort vol. gr. in-18 de 324 pages, broché..... **5 fr.**

Graphologie ou les Mystères de l'écriture, par DESBAROLLES et JEAN HIPPOLYTE; nombreuses autographies. 1 vol. in-18 broché..... **4 fr.**

La sybille moderne ou le trésor du beau sexe, comprenant: le *Lavater des dames*, le *Langage des dames*, et l'*Explication des songes*. 1 vol. in-18 broché ..... **2 fr.**

Le charlatanisme dévoilé, ruses, trucs, supercheries des saltimbanques, par DUCRET. 1 vol., couverture en couleur, in-18 broché..... **2 fr.**

Le manuel du magicien, contenant: la poule noire, le grand grimoire et la clavicule de Salomon, par DUCRET. 1 vol. in-18 broché..... **1.50**

Le bréviaire du devin et du sorcier, contenant: la bague divinatoire, le dragon rouge, les secrets du petit Albert, l'Enchiridion du pape Léon XIII, par DUCRET. 1 vol. in-18 broché. **1.50**

Les secrets admirables du grand Albert, comprenant les influences des astres, les vertus des végétaux, minéraux et animaux, par DUCRET. 1 vol. in-18 broché..... **1.50**

Le grand interprète des songes, par le dernier des descendants de CAGLIOSTRO. 1 vol. in-18 broché..... **1.50**

Manuel de cartomancie ou l'art de tirer les cartes, mis à la portée de tous, par ESMAEL. 132 figures. 1 vol. in-18 broché **1.50**

L'art de tirer les cartes, 150 gravures, par MAGUS. 1 vol. in-18 broché. **2 fr.**

Le grand livre des oracles, par MERLIN. 1 vol. in-18..... **2 fr.**

Les petits mystères de la destinée, illustré, par BALSAMO. 1 vol. in-18 broché **1.50**

L'oracle complet et infaillible du beau sexe (zodiaque magique), par ASMODÉE. 1 vol. in-18 broché... **2 fr.**

Le langage des fleurs, par Mme AIMÉ MARTIN. 1 vol. in-18. broché.... **1.50**

Le livre des oracles, par ALBERTUS MERLIN. 1 vol. in-18, broché.... **1.50**

SCIENCES PHYSIQUES ET NATURELLES

Dictionnaire général des sciences théoriques et appliquées, par MM. JULES GAY, et LOUIS MANGIN. (*Voir page 2.*)

Leçons de chimie, à l'usage des classes préparatoires aux écoles du gouvernement, par M. CADOT. 5 vol. in-18.

1er VOLUME. — Phénomènes physiques et chimiques, combinaisons, thermochimie, fonctions chimiques. 1 vol. in-18 broché..... **4 fr.**

2e VOLUME. — Hydrogène, fluor, chlore, brome et iode. 1 vol. in-18 broché..... 4 fr.

3e VOLUME. — Oxygène, soufre. 1 vol. in-18 broché..... 4 fr.

4e VOLUME. — Azote, phosphore, arsenic. 1 vol. in-18 broché..... 4 fr.

5e VOLUME. — Carbone, silicium et bore, classification et généralités. 1 vol. in-18 broché..... 4 fr.

Cours élémentaire d'histoire naturelle. 3 forts vol. in-18, ornés de plus de 2.000 figures, comprend :

Zoologie, par M. MILNE-EDWARDS, 1 vol. broché..... 6 fr.

Botanique, par A. DE JUSSIEU, 1 vol. broché..... 6 fr.

Minéralogie et géologie, par F.-S. BEUDANT, 1 vol. broché..... 6 fr.

La géologie seule. 1 vol. broché... 4 fr.

Eléments de géologie, par sir CH. LYELL, traduit de l'anglais par M. GINESTOU, 2 beaux vol. in-8 broch. 20 fr.

Abrégé des éléments de géologie par sir CHARLES LYELL, traduit par M. JULES GINESTOU. Ouvrage illustré de 644 gravures. 1 fort vol. gr. in-18 jésus broché..... 10 fr.

Guide pratique pour les herborisations et les herbiers, par CLOTAIRE DUVAL. 1 vol. in-18 jésus broch . 1.50

Introduction à la géologie ou première partie des éléments d'histoire naturelle inorganique, par J.-J. D'OMALIUS D'HALLOY. Paris, Levrault, 1833. 1 fort vol. in-8, 900 pages, broché..... 12 fr.

Introduction à la minéralogie, par M. AL. BRONONIART. 1 vol. in-8 br. 2 fr.

Principes de géologie, par CHARLES LYELL, traduit par JULES GINESTOU. 2 vol. in-8 broché..... 25 fr.

SPORTS

Manuel pratique d'équitation à l'usage des deux sexes, par CH. DE BRUN-RENAUD, ouvrage orné de 45 figures. 1 beau vol. in-18..... 2 fr.
Relié toile..... 3 fr.

Manuel de boxe, lutte pratique et de canne, par M. E. ANDRÉ. 1 vol. in-18 jésus illustré de 73 gravures, broché..... 2 fr.

La science des armes. par GO ROBERT. 1 vol. grand in-8 jésus, 7 grands tableaux, broché..... 5

Manuel pratique d'escrime, M. EMILE ANDRÉ. 1 vol. in-18 jé broché..... 3

Sports athlétiques, par ERN. WE 1 vol. in-18 jésus illustré de nomb ses figures, broché..... 3

Relié toile souple, élégante, tran rouges..... 4

Massage sportif, par COSTE, masse 1 vol. in-18 illustré broché..... 2

La natation ou l'art de nager, ap seul en moins d'une heure, avec fig res, par BRISSET. 1 vol. in-32 cart. 0

Traité pratique de natation et sauvetage, par L. BLACHE. 1 vol. jésus illustré de nombreuses fig broché..... 2

Jeux et sports du jeune âge, E. WEBER, 1 vol. in-18 illustré, broc (*En préparation.*)

La danse, par RAOUL CHARBONNEL, il tré de 8 aquarelles, 38 planches en n et de 150 gravures, 1 magnifique in-8 jésus, broché..... 12

Belle reliure, fers spéciaux, tranches rées..... 1

Traité théorique et pratique d danse, par EDMOND BOURGEOIS. 1 in-18 jésus illustré, broché..... 3

DIVERS

Pour se marier, par A. CLAIR. 1 in-18 jésus, broché..... 3

Guides pour le choix d'une pro sion, par F. DE DONVILLE.

A l'usage des jeunes gens. — Nouv édition entièrement revue et mis jour avec une préface par ROBERT I CERT. 1 vol. in-18 jesus, broché. 3

A l'usage des jeunes filles et des dam — Nouvelle édition entièrement rev mise à jour et augmentée, avec u préface par GEORGES BROQUELET. 1 vo in-18 jésus, broché..... 3 fr

Manuel du garçon limonadier, d restaurant et de marchand d vins, par CATUSSE. 1 volume in-18 broché..... 3.5

Albums de MM. **F. Bac, A. Guillaume, Gerbault, Léandre, etc.**

Œuvres de MM. **Auguste Germain, Michel Corday, Willy, Zamacois, Guy de Téramond, Acker, Veber, Landay, Camille Pert, Séverine, Crozière, Marguerite Roland, d'Alméras, etc.** (*Fonds Simonis Empis*).

DEMANDER LE CATALOGUE GÉNÉRAL

Paris. — Imp. E. Desfossés, 13, quai Voltaire. — 38119. 6-09.